

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Костромской государственный университет имени Н. А. Некрасова

**ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Кострома
2014

ББК 83.3 (2 Рос=Рус) я 43
Д 853

Печатается по решению редакционно-издательского совета
КГУ им. Н. А. Некрасова

Редакционная коллегия:
Ю. В. Лебедев (научный редактор), Н. Г. Коптелова,
А. К. Котлов (ответственный редактор), А. Н. Романова,
Л. Н. Смирнова

Рецензент:
кафедра русской словесности и культурологии
Ивановского государственного университета

Д 853 **Духовно-нравственные основы** русской литературы: сб. науч. статей / науч. ред. Ю. В. Лебедев; отв. ред. А. К. Котлов. – Кострома : КГУ им. Н. А. Некрасова, 2014. – 227 с.

ISBN 978-5-7591-1449-9

Сборник научных статей подготовлен на основе материалов Четвертой международной научной конференции «Духовно-нравственные основы русской литературы» (Кострома, 12–13 апреля 2013 года). Отдельный раздел посвящен творчеству А. Н. Островского, 190 лет со дня рождения которого отмечается в 2013 году.

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

ББК К 83.3 (2 Рос=Рус) я 43

ISBN 978-5-7591-1449-9

© КГУ им. Н. А. Некрасова, 2014

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Н.В. ГОГОЛЬ ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ ПУТИ РОССИИ

Поэма Н.В. Гоголя «Мёртвые души» открывается въездом в губернский город NN рессорной брички. Знакомство с главным героем предваряется разговором «двух русских мужиков» о её способности овладеть русским пространством: «Вишь ты, – сказал один другому, – вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» – “Доедет”, – отвечал другой. – “А в Казань-то, я думаю, не доедет?” – “В Казань не доедет”, – отвечал другой. Этим разговор и кончился» (1, 7).

Знатоки поэмы Гоголя задавались вопросом, почему писатель сделал «странное» уточнение – «русские» мужики. В самом деле – какие же иные могли оказаться в губернском городе? В ответ на это Ю.В. Манн справедливо заметил, что уточнение значимо: Гоголь подчёркивает общенациональный масштаб всего, что происходит в поэме (3, 274–278). Но, значит, бричка Чичикова суть нечто большее, чем экипаж какого-то частного лица. Она символизирует в конечном счете тот путь, ту дорогу, по которой устремилась вся Русь.

Знающие толк в русской езде мужики обращают внимание *на колесо*. Они знают, что *кривое колесо «колесит»*, то есть едет не прямо, а по кругу, и что на таком колесе быстро «отколесишь», то есть далеко не уедешь: до Москвы, возможно, и доберёшься, а до Казани – нет. Уже в самом начале поэмы даётся намёк, что «колесо» брички, на которую уселся самодовольный Чичиков, «кривовато», что русским пространством ему, пожалуй, не овладеть.

Как расчётливый делец, Чичиков ещё на губернской вечеринке наметил для себя строгий план путешествия: от Манилова – к Собакевичу. Прощаясь с Маниловым, он попросил описать своему кучеру Селифану предстоящий дорожный маршрут. Селифан, как водится, был под изрядным хмельком, за маршрутом не следил, но зато от души возмущался правым пристяжным конём Чубарым, по лености которого бричка Чичикова постоянно косит и забирает влево, уклоняясь с правого пути. «“Хитри, хитри! вот я тебя перехитрю! – говорил Селифан, приподнявшись и хлыстнув кнутом ленивца. – Ты знай своё дело, панталонник ты немецкий! <...> Ну, ну! что потряхиваешь ушами? Ты, дурак, слушай, коли говорят! я тебя, невежа, не стану дурному учить. Ишь куда ползёт! – Здесь он опять хлыстнул его кнутом, примолвив: – У, варвар! Бонапарт ты проклятый! <...> Ты думаешь, что скроешь своё поведение. Нет, ты живи по правде, когда хочешь, чтобы тебе оказывали почтение» (1, 41–42).

Только ли к Чубарому относится эта речь? «Если бы Чичиков прислушался, – пишет Гоголь, – то узнал бы много подробностей, относившихся лично к нему...» (1, 42).

На ворчание Селифана откликается русская природа: «сильный удар грома заставил Чичикова очнуться», «громовой удар раздался в другой раз громче и ближе». А Селифан, «не вдаваясь в дальние рассуждения», поворотил *направо*, на первую перекрестную дорогу, «и пустился вскачь, мало помышляя о том, куда приведёт взятая дорога» (1, 42–43).

За «глупостью» Селифана, как в русской народной сказке «Поди тут, не знаю куда...», скрывается мудрый смысл. Избранная Чичиковым дорога не отвечает сути русской природы с её особым, связанным с «жизнью по правде» предназначением, с её недоверием ко всякого рода лукавым путям. «“Что, мошенник, по какой дороге ты едешь?” – сказал Чичиков. – “Да что ж, барин, делать, время-то такое; кнута не видишь, такая потьма!”» (1, 43).

Ясно, что дорога, избранная Чичиковым, в русских масштабах и пределах – это дорога в никуда. «“Держи, держи, опрокинешь!” – кричал он ему. – “Нет, барин, как можно, чтоб я опрокинул, – говорил Селифан. – Это нехорошо опрокинуть, я уж сам знаю; уж я никак

не опрокину.” – Затем начал он слегка поворачивать бричку, поворачивал-поворачивал и наконец выворотил её совершенно набок. Чичиков и руками и ногами шлёпнулся в грязь». А Селифан «стал перед бричкою, подпёрся в бока обеими руками, в то время как барин барахтался в грязи, силясь оттуда вылезть, и сказал после некоторого размышления: “Вишь ты, и перекинулась!”» (1, 44).

Поразительно то, что Селифан на Чичикова не обращает внимания, но «поведение» брички его озадачивает. Вот где гоголевский реализм вырастает до символа! «Бричка» – Россия, Селифан – вожатый, а Чичиков? А Чичиков уж не Чубарый ли? Когда в имени Коробочки он раздевается, то отдаёт Фетинье «*всю снятую с себя сбрую, как верхнюю, так и нижнюю*» (1, 48. – Курсив мой. – Ю.Л.). А в конце первого тома, рассуждая, почему добродетельный человек не взят в герои поэмы, Гоголь прямо указывает на правомерность и сознательность этой ассоциации: «Потому что пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку <...> потому что обратили в лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нём, понукая и кнутом и всем чем ни попало <...> Нет, *пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжём подлеца!*» (1, 234. – Курсив мой. – Ю.Л.).

Путешествием Чичикова «правит» не только он сам и даже не только его Селифан, но ещё и случай, названный Пушкиным «мощным и внезапным орудием Провидения»: «...Как будто сама судьба решилась над ним сжалиться. Издали послышался собачий лай. Обрадованный Чичиков дал приказание погонять лошадей. *Русский возница имеет доброе чутьё* вместо глаз, от этого случается, что он, зажмуря глаза, качает иногда во весь дух и всегда куда-нибудь да приезжает» (1, 44–45. – Курсив мой. – Ю.Л.). Русский путь немислим без того, чтобы «возница» не пускал коней «на волю Божию».

Так русская дорога с самого начала сбивает Чичикова с намеченного им «неправого» пути. Ведь случайная встреча с Коробочкой окажется для него роковой, приведёт к разоблачению. К этому же приведёт его и непредусмотренная «маршрутом» встреча с Ноздрёвым. По пути от Коробочки к Собакевичу русская природа немилосердно путает планы Чичикова: «земля до такой степени загрязнилась, что колёса брички, захватывая её, сделались скоро покрытыми ею, как войлоком» (1, 62). Это замедляет движение брички для того, чтобы «случайно» свести героя с Ноздрёвым и тем самым нанести второй после Коробочки удар по его хитроумному предприятию.

Третий и столь же «случайный» удар совершается в пятой главе, перед встречей Чичикова с Собакевичем, когда бричка его, мчащаяся во всю прыть от авантюриста Ноздрёва, сталкивается с коляской, везущей домой юную институтку – дочь губернатора. Тут опять приходят на помощь «глупые» мужики из соседней деревни. Они долго и бестолково канительятся, чтобы расцепить и развести спутавшиеся друг с другом экипажи. Плут Чубарый находит «новое знакомство» и «никак не хочет выходить из колеи, в которую попал», положив «свою морду на шею нового приятеля». Чичиков тоже сидит как околдованный, глаз не может отвести от губернаторской дочки. Между тем дядя Миняй и дядя Митяй творят всякие «глупости», скрывая за случайными и нелогичными действиями мудрость русской жизни в руках «мощного и внезапного орудия Провидения». Их затянувшаяся суета даёт время вспыхнуть в душе Чичикова ни в какие планы не входящему чувству очарованности «прекрасной незнакомкой» (см.: 1, 93–95). Это чувство сыграет роковую роль на бале у губернатора. Это чувство расшевелит в окаменевшей душе подлеца Чичикова горькие сожаления: «О моя юность! о моя свежесть!» (1, 115). Таким образом, «глупая» русская жизнь буквально с первых шагов начинает спутывать «умные» планы и «верные» расчёты Чичикова. Она сбивает его с намеченного пути, вываливает в грязь, подталкивает на неожиданные и опрометчивые поступки.

Во всём, с чем сталкивается Чичиков на пути «предпринимательской» карьеры, чувствуется вопиющий недостаток «здорового смысла», дефицит мещанской умеренности и аккурат-

ности, на которых ведь только и держится успех добропорядочного буржуа. Русская жизнь «вредит» ему своими «перехлестами» и «пересолами», целым потоком непредвиденных «мелочей», сующих палки в колёса его брички.

В «глупой» неупорядоченности русской жизни зоркое око Гоголя подмечает какой-то свой, скрывающийся от самодовольного человеческого разума смысл. В гостинице, в общей зале, куда явился Чичиков, были развешаны во всю стену картины, писанные масляными красками, – картины, как и везде, но на одной из них изображена была «нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал» (1, 9). Точно так же и в шарманке у Ноздрёва «была одна дудка, очень бойкая, никак не хотевшая угомониться, и долго еще потом свистела она одна» (1, 78). Замечательны, конечно, в душах гоголевских героев эти «Божьи дудки», которые свистят в них порой сами по себе и часто сбивают с толку логично и безукоризненно спланированные аферы.

Этот русский «пересол» берёт в плен и самого Чичикова. Вспомним его шкатулку. В отличие от беспорядочной «кучи», которую наш герой встретит в имении Плюшкина, в шкатулке Чичикова царит, казалось бы, идеальный порядок. Как пишет чуткий исследователь Гоголя И. Золотусский, шкатулка Чичикова – «тайник его души» и целая поэма одновременно: «Это поэма о приобретательстве, накопительстве, выжимании пота во имя полумиллиона. Там всё в порядке, всё разложено по полочкам – и чего там только нет! <...> Каждый предмет – к делу, всё спланировано, лишнее отмечено, нужное не позабыто. Куча Плюшкина – это бессмысленное накопительство и уничтожение накопленного, шкатулка Чичикова – уже предвестие деловитости Штольца, да и сам Чичиков говорит, как бы обещая гончаровского героя: “Нужно дело делать”» (2, 236–237).

Замечательно! Но всё ли в этой шкатулке «приведено в симметрию», всё ли в ней «спланировано», всё ли «лишнее отмечено»? С какой стати, например, в ней оказалась сорванная с тумбы театральная афишка? Для чего она нужна деловитому герою? Что за странные манипуляции он с ней проделывает? Вынул из кармана, стал читать, дочитал до конца, *«потом перевернул на другую сторону: узнать, нет ли и там чего-нибудь, но, не нашедши ничего, протёр глаза, свернул опрятно и положил в свой ларчик, куда имел обыкновение складывать всё, что ни попадалось»* (1, 12. – Курсив мой. – Ю.Л.).

Разве эта деталь, эта «мелочь», не разрушает гармонию и стройность только что «пропетой» поэмы о русском приобретателе, разве она не обнаруживает в нём ростки плюшкинской неразборчивости и самоуничтожения? Чичиков у Гоголя русский человек, а потому в его действиях и поступках сохраняется тот же самый «перехлест», в который никак не хочет укладываться буржуазная, предпринимательская душа. То тут то там мельтешит игра «случайностей», свистят «Божьи дудки», обнаруживается «прореха» в самом неподходящем месте, – и всё задуманное Чичиковым рушится.

Гоголь говорит: «Какие искривлённые, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины <...> И сколько раз уже наведённые нисходившим с небес Смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захолустья, умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи и, влачась вслед за болотными огнями, умели-таки добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга: где выход? где дорога?» (1, 220).

Прямой путь, на который выйдет рано или поздно Русь-тройка, очевиден и ясен для Гоголя. Девятнадцать столетий тому назад он дан человечеству устами его Спасителя: *«Я есмь путь, истина и жизнь»*. Гоголевская Россия, напустив слепой туман себе в очи, устремилась по ложному пути корысти и торгашества и движется по нему к самому краю пропасти. Чичиков вперёд не движется, а всё время «кружит» и «колесит», возвращаясь в исходное положение.

ние. Чичиковский «винт» постоянно срывается с «резьбы» в русской жизни, отторгающей его. Так что судьба героя являет перед читателем цепь, состоящую из стремительных восхождений и столь же стремительных в своей неожиданности катастроф, оставляющих героя у разбитого корыта. Спицы периодически сыплются из кривого колеса его брочки.

Вот он перебеливает в номере гостиницы списки умерших крестьян, вчитывается зачем-то в заметки Собакевича, представляет в своём воображении каждого мужика поимённо, и «какое-то *странное, непонятное ему самому чувство* овладело им. Каждая из записочек как будто имела какой-то особенный характер, и через то как будто бы самые мужики получали свой собственный характер. <...> Все сии подробности придавали какой-то особенный вид свежести: казалось, как будто мужики ещё вчера были живы. Смотри *долго* на имена их, он *умилился духом* и, вздохнувши, произнес: “Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! что вы, *сердечные мои*, поддельвали на веку своём? как перебивались?”» (1, 141.– Курсив мой. – Ю.Л.).

И в воображении этого «дельца», превратившегося в русского поэта, разгулялась-разлилась на всю Русь целая поэма об умном, дельном и вольном народе. Конечно, эту эпическую поэму о красоте и величии богатырского народного труда вместе с Чичиковым поёт и сам Гоголь. Но неспроста же автор считает возможным связать с именем Чичикова замечательные строки, в которых душа его, освободившаяся от мёртвых пут «земности», от «мелочей», околдовавших стяжателей и существователей, вырвалась на широкий простор.

Есть ведь и во всех «предприятиях» Чичикова некий «перехлест», выход за нормы «добропорядочности» и прозаичности рядового буржуазного стяжательства. Финал поэмы мыслится Гоголем как выход из «ада». И выход этот сопровождается, конечно, не трагический, а исполненный веры и надежды мотив: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать вёрсты, пока не зарябит тебе в очи. И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живём с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит чёрт знает на чём; а привстал, да замахнулся, да затянул песню – кони вихрем, спицы в колёсах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход – и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. » (1, 259–260).

В финале первого тома Гоголь предвосхищает свершившееся Божье чудо. Мчится тройка-мечта, обновленная Россия, «*вся вдохновенная Богом*», вышедшая на праведные, прямые пути. Гоголь верит, что душа русского христианина, пройдя через страшные искушения и соблазны, вернётся на путь православной истины. В глубине падения своего, на самом дне пропасти, ощутит христианин загорающийся в его душе праведный свет, голос совести. Один из героев незаконченного второго тома, обращаясь к Чичикову, говорит:

«Ей-ей, дело не в этом имуществе, из-за которого спорят люди и режут друг друга, точно как можно завести благоустройство в здешней жизни, не помысливши о другой жизни. Поверьте-с, Павел Иванович, что покамест, брося всё то, из-за чего грызут и едят друг друга на земле, не подумают о благоустройстве душевного имущества, – не установится благоустройство и земного имущества. Наступят времена голода и бедности, как во всём народе, так и порознь во всяком... Это-с ясно... Что ни говорите, ведь от души зависит тело... Подумайте не о мертвых душах, а о своей живой душе, да и *с Богом на другую дорогу!*» (1, 524. – Курсив мой. – Ю.Л.).

Неудача же второго тома говорит, скорее всего, о неподъёмности тех задач, которые Гоголь в нём поставил. Ведь ему хотелось, чтобы его книга повернула на новый путь духовного возрождения всю Россию. Для этого ему нужно было «найти всемогущее Слово» – равное

тому, какое «было у Бога и было Бог». Нет сомнения, что Гоголь тут переоценивал писательские силы и человеческие возможности даже своей исключительной одарённости, своей писательской гениальности.

Литература

1. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 6 т. – Т. 5. – М., 1959.
2. *Золотусский И.* Гоголь. – М., 1979.
3. *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. – М., 1978.

*Доктор филологических наук, профессор
Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова
Юрий Владимирович Лебедев*

РАЗДЕЛ I

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧЕСТВА А.Н. ОСТРОВСКОГО (К 190-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

А.С. Басенко

Ивановский государственный университет

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ: «Я ЗАМЕНЯЛ РЕЖИССЕРОВ ПРИ ПОСТАНОВКЕ МОИХ ПЬЕС...» (ОСТРОВСКИЙ-РЕЖИССЕР: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

К 100-летию Александру Николаевичу Островскому В.И. Немирович-Данченко, размышляя о жизни и судьбе драматурга, сказал, что тайна его творчества заключается во вдохновенном «чувстве театра», гениальном «чувстве сцены» (добавим – и «чувстве зрителя». – *А.Б.*), указывая тем самым на единство драматурга и его театра: «Оценивать значение Островского для нашего времени вне театра, вне Островского-драматурга, все равно, что обесценивать его на добрые пятьдесят процентов. Ведь, в конце концов, писателей, соединяющих огромный литературный талант с таким же сценическим, наперечет по всем национальностям мира...» (3, 304).

Еще в один юбилейный год, а именно чествуя драматурга в день тридцатилетия его деятельности, И.А. Гончаров так определил значение творчества Островского для литературы и театра: «Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: “У нас есть свой русский, национальный театр”. Он, по справедливости, должен называться: “Театр Островского”» (2, 491). Одним из таких «краеугольных камней» в фундаменте монументального здания театра Островского является его *режиссерская деятельность*.

Отдавая всего себя театральному искусству, Островский принимал самое живое участие в процессе создания спектакля, лично присутствовал на всех репетициях, руководил ими, заботился о наиболее качественном исполнении ролей, много и упорно работал с актерами (как с труппой в целом, так и с каждым актером по отдельности), таким образом «от и до» режиссируя свои произведения. «Я заменял режиссеров при постановке моих пьес. Обычно перед началом репетиций считка у меня не была простой считкой; я переигрывал всю пьесу перед артистами, сверх того проходил с ними роли отдельно», – говорил Островский о себе. «Я каждую свою новую комедию еще задолго до репетиции прочитывал по нескольку раз в кругу артистов, – писал он в заметке «О положении драматического писателя». – Кроме того, проходил с каждым его роль отдельно. Начиная от великого Мартынова до последнего актера всякий желал слышать мое чтение и пользовался моими советами» (4, 66). Действительно, многие современники, слышавшие чтение драматурга, присутствовавшие на его, выражаясь современным языком, «мастер-классах» по декламации, отмечали его высочайшее мастерство и прирожденный актерский дар. Такие предварительные чтения текстов пьес

«под авторским микроскопом» Островского-постановщика стали традицией и обязательной составляющей всех репетиций. По словам актера М.И. Писарева, современника драматурга, мастерское чтение Островского «всегда служило лучшим комментарием для его пьес, следовательно, и наилучшим руководством для исполнителей» (1, 343).

Как видим, Островский вошел в театральную жизнь России 1840-х – 1880-х гг. не только как автор оригинальных пьес, но и как талантливый постановщик. Но это лишь внешняя сторона его режиссерской деятельности. Как же быть с внутренней? Есть ли она? И в литературоведении, и в театроведении, да и просто среди актеров, играющих героев произведений драматурга, бытует мнение о том, что Островский – непревзойденный мастер режиссуры внутри собственного текста. Действительно, у современных режиссеров и актеров нет такого учителя, живого участника постановки, каким был Островский в жизни: остался только текст. И только текст даст представление о том, *что* хотел сказать автор («авторский замысел»), *как* он это сделал, и как это прочитано, осмыслено и поставлено режиссером («замысел режиссерский»). На первый взгляд, здесь возникает проблема разграничения этих понятий. Но применительно к творчеству Островского категории эти стоит принять за синонимы (контекстуальные). Островский един: драматург и режиссер в нем неразделимы (а разве может быть наоборот в драматургии?).

Однако если предпринять попытку найти Островского-режиссера внутри текста, выявив при этом его режиссерский замысел, искать ответ следует, как нам представляется, в сценичности, или театральности, его пьес.

Как пишет В.Е. Хализев в книге «Драма как явление искусства», «театральность – это жестикуляция и ведение речи, осуществляемые в расчете на публичный, массовый эффект, своего рода гипербола «обычного» человеческого поведения, присутствующая в самой жизни. Она является антиподом бедности и скупости, камерной замкнутости и невыразительности форм действия <...> Театральность (при всей понятийной неопределенности этого выражения), нам представляется, правомерно охарактеризовать как активность, броскость, эффектность речевого и жестово-мимического поведения человека, выразительность которого внятна значительному количеству присутствующих» (8, 14). Как видим, определяя данную категорию, Хализев оговаривается, что выражение это не определено понятийно. Действительно, театральность в драматургическом тексте касается абсолютно всего: пронизывает диалоги, монологи, конфликт, сюжет и фабулу, драматическую ситуацию (сценическое положение), систему персонажей и пр., то есть основной текст. Если, вслед за Хализевым, принять за театральность «жестикуляцию и ведение речи» особым образом, рассчитанные на эффект у зрителя, то можно утверждать, что они находят свое выражение преимущественно в тексте второстепенном, который состоит из сценических указаний (ремарок), указаний пространственно-временных (мизансцен) и списка действующих лиц (афиши).

Здесь необходимо сказать, что пьесы Островского не раз рассматривались с позиций выявления театральности. Однако на данном этапе комплексного анализа сценичности пьес драматурга как основы замысла Островского-режиссера предложено не было – это актуальный вопрос островковедения. Тем не менее, учитывая то, что многие исследователи занимались этим вопросом и сценичность творчества драматурга была доказана не раз, предложим лишь еще некоторые наблюдения в «копилку» этих аргументов. Начать стоит с разъяснения понятий «текст драматургический» и «текст сценический», а именно – с разграничения категорий «текст» и «сцена».

История существования этих двух понятий – текста и сцены, без которых невозможно театральное искусство по сути своей, – уходит своими корнями еще в античность, когда театр был включен в логоцентристскую концепцию, которая сводится к рассмотрению текста как первостепенного элемента, глубинной структуры и главного содержания сценического ис-

кусства. При этом само сценическое действие, то есть спектакль как нечто целостное, как пишет П. Пави, «отступает на второй план как поверхностное и излишнее выражение, она (сцена. – А.Б.) адресована лишь к чувствам и воображению и отвлекает публику от литературных достоинств фабулы и размышления о трагическом конфликте. Между текстом, средоточием незыблемой интерпретации смысла и души пьесы, и сценой, периферическим местом выспренности, чувственности, несовершенства тела, нестабильности, короче, театральности, происходит теологическая ассимиляция» (6, 371).

Смещение акцентов в бытовании этих двух компонентов театрального представления наблюдается лишь в конце XIX века – совершается поворот в логоцентристской позиции. В «Словаре театра» П. Пави пишет о том, что «недоверие к слову как хранителю истины и высвобождение бессознательных сил образности и мечты приводят к исключению театрального искусства из сферы слова, рассматриваемой как единственно уместная; сцена и все то, что на ней можно совершать, выдвинуты в ранг высшего организатора смысла представления» (6, 371).

Хотя Островский писал только для театра и только для сцены, он четко разграничивал понятия «текста драматургического» и «текста сценического» и, соответственно, всегда осознавал – где текст, а где сцена в его драматургическом творчестве. Прямое доказательство этому – переписка драматурга с Ф.А. Бурдиным. Так, в письме от 30 апреля 1871 года Островский признается ему: «Для сцены я часто свои пьесы сокращаю, что сделал и с комедией “Лес”. Подробности, не лишние в печати, часто бывают лишними на сцене и вредят успеху пьесы, а следовательно, и интересам автора. Если пьеса пропущена по печатному экземпляру, то все длинноты и несценичности в ней должны остаться, потому что, на основании высочайшего повеления, никто не имеет права выкинуть хоть одно слово без позволения автора; а спрашивать автора всем антрепренерам со всей России неудобно и отнимет много времени» (5, 206–207). А в октябре, когда до премьеры оставалось несколько дней (впервые «Лес» был поставлен на сцене 1 ноября 1871 года в Александринском театре в бенефис Ф.А. Бурдина), Островский присылает актеру список сокращений пьесы, при этом оставляя за ним право свободно работать с текстом: «Свою роль сокращай, как и сколько хочешь» (письмо от 13 октября 1871 года) (5, 215); «Если ты найдешь нужным сократить что-нибудь в своей роли, то я тебя на это уполномочиваю» (письмо от 26 октября 1871 года) (5, 217).

Как правило, театральные словари, энциклопедии и справочники определяют режиссерское искусство, или режиссуру, как искусство создания единого, гармонически целостного художественного произведения театрального искусства с помощью творческой организации всех элементов спектакля. Этот процесс осуществляется на основе *постановочного замысла режиссера*, ставящего пьесу и руководящего работой всех участников создания (постановки) спектакля, начиная с актеров и заканчивая художниками-оформителями, композиторами и т.д. Не ставя целью разграничить понятия двух замыслов – авторского и режиссерского, поскольку применительно к Островскому это на данном этапе невозможно, скажем, что оба они включают в себя идейное содержание и истолкование пьесы с литературных позиций и то есть ее интерпретацию с позиций театральных, также характеристику отдельных персонажей, определение необходимых стилистических и жанровых особенностей актерского исполнения, решение спектакля во времени (это ритм и темп спектакля по пьесе), пространстве (мизансцены, планировки), определение (совместно с художником и композитором) характера и принципов оформления. Заметим, что Островского заботило и последнее. В письме Бурдину от 21 октября 1871 года он пишет о костюмах героев «Леса» в будущей постановке: «Любезнейший друг Федор Алексеевич, я не знаю, что у вас в Петербурге называется поддевкой. Если ты называешь поддевкой кафтан со сборками сзади, который застегивается на одну сторону на крючках, то именно так должны быть одеты Восмибратов и Петр. Сукно на

кафтанах должно быть новое, черное, глянцевитое, сапоги бутылками, отлично вычищенные. Восмибратову нужно шляпу, обыкновенную, но не модную, а Петру фуражку, черную суконную, с широким доньшком и с широким бархатным околышем, формой вроде тех белых фуражек, в которых катаются по Невскому офицеры. Носить ее он должен ухарски, сколько возможно набекрень» (5, 216).

Сокращения эти представлены в письме драматурга Бурдину от 26 октября 1871 года (см.: 5, 216–217). Конечно, они немногочисленны, на восприятие и истолкование пьесы, по сути, не влияют, однако некоторые выводы сделать можно. Так, в четвертом явлении первого действия в сценический текст Островский решил не включать некоторые реплики Бодаева и Гурмыжской, касающиеся земства:

Б о д а е в. Я не заплачу ни одной копейки, пока жив; пускай описывают имение.

Г у р м ы ж с к а я. Кому не заплатите?

Б о д а е в. На земство, я говорю.

М и л о н о в. Ах, Уар Кирилыч, не о земстве речь.

Б о д а е в. Никакой пользы, один грабеж.

Если посмотреть на предшествующую реплику Гурмыжской, то она «разорвана» ремаркой: *Бодаев прислушивается*. После сокращения диалога героиня громко произносит:

Г у р м ы ж с к а я (*громко*). Подвиньтесь поближе, вы нас не слышите.

Тем самым Островский «сглаживает» углы сценического действия, не нарушая его ход, потому что в диалоге героев «не о земстве речь».

В этом же явлении драматург вырезает «вон»:

Б о д а е в. Лет шесть тому назад, когда слух прошел, что вы приедете жить в усадьбу, все мы здесь перепугались вашей добродетели: жены стали мириться с мужьями, дети с родителями; во многих домах даже стали тише разговаривать.

Реплику эту, на наш взгляд, можно принять за ту самую «длинноту», о которой писал Островский в письме Бурдину. Звучит она весьма иронично, и хотя это важно для понимания беседы героев (в этом месте она касается «нравственной атмосферы» губернии, которая «благоухает добродетелями» Раисы Павловны), реплика дублирует предшествующие слова Милонова, и сама Гурмыжская заключает: «Но мы удаляемся от нашего разговора». Вообще Бодаеву, если рассмотреть его роль с точки зрения речи, не свойственны длинные высказывания, не говоря уже о монологах.

Иначе дело обстоит с Милоновым. Так, в том же действии Островский убирает следующий кусок:

Г у р м ы ж с к а я. Знаете, он такой, хороший семьянин; это – великое дело.

Б о д а е в. Семьянин-то семьянин, а чище всякого обманет.

Г у р м ы ж с к а я. Не верю, не верю! не может быть!

М и л о н о в. Мы с вами точно сговорились; я сам горячий защитник семейных людей и семейных отношений. Уар Кирилыч, когда были счастливы люди? Под кущами. Как жаль, что мы удалились от первобытной простоты, что наши отеческие отношения и отеческие меры в применении к нашим меньшим братьям прекратились! Строгость в обращении и любовь в душе – как это гармонически изящно! Теперь между нами явился закон, явилась и холодность; прежде, говорят, был произвол, но зато была теплота. Зачем много законов? Зачем определять отношения? Пусть сердце их определяет. Пусть каждый сознает свой долг! Закон написан в душе людей.

Б о д а е в. Оно так, кабы только поменьше мошенников, а то больно много.

Здесь речь идет о торгующем лесом купце Восмибратове, который появится на сцене только в следующем явлении. Две противоположные оценки его, данные героями – «хороший семьянин» и «мошенник», – разбавлены монологом третьего участника диалога, Милонова,

на «вечную тему» – он рассуждает о категории счастья, причинах его отсутствия. Реплика эта служит цели самораскрытия персонажа, но можно признать ее несценичной, потому что логико-смысловой «ставки» на эти слова драматург не делает, а само действие уже подготавливает появление Восмибратова. Важно, чтобы перед зрителем осталось две прямые оценки, а вопрос определения, какая из них верна, должен быть разрешен в ходе дальнейшего сценического действия. И, таким образом, Гурмыжская велит Карпу: «Зови поди Ивана Петрова!»

То же можно сказать и о «вырезанном» монологе Милонова о свободе, служащего тем же целям самораскрытия героя:

М и л о н о в. Ах, Уар Кирилыч, я сам за свободу; я сам против стеснительных мер... ну, конечно, для народа, для нравственно несовершеннолетних необходимо... Но, согласитесь сами, до чего мы дойдем! Купцы банкротятся, дворяне проживаются... Согласитесь, что наконец необходимо будет ограничить законом расходы каждого, определить норму по сословиям, по классам, по должностям.

Б о д а е в. Ну, что ж, представляйте проект! Теперь время проектов, все представляют. Не удивите, не бойтесь, чай, и глупей вашего есть.

Содержательно реплика продолжает предыдущее сокращение. Милонов в них противоречит сам себе: сначала вопрошает: «Зачем много законов? Зачем определять отношения?», утверждая, что «Пусть сердце их определяет. Пусть каждый сознает свой долг! Закон написан в душе людей», а затем соглашается, что «стеснительные меры» все-таки необходимы для «народа, для нравственно несовершеннолетних...»! Используя все тот же прием, а именно оставив зрителя перед прямой оценкой Гурмыжской (в данном случае – в предыдущем ответе Милонова Восмибратову: «не от дам разорены имения, а оттого, что свободы много»), драматург «вешает» в воздух риторический вопрос:

Б о д а е в. Какой свободы? Где это? –

решив не давать на него ответа словами Милонова, потому что у каждого героя своя свобода, своя правда, и зритель должно это понять. Выходит, что повисает пауза, а она здесь едва ли не важнее, чем сам текст. Вообще Островский не занимался морализаторством, но следует заметить, что либо прямые оценки оставлены на сцене, либо полностью вырезаны из речи героев пьесы. Например, в седьмом явлении первого действия Гурмыжская об Аксюше: «Хитрая и дерзкая девчонка! Никогда в ней ни благодарности, ни готовности угодить. Наказанье мне с ней». Причин этому, как нам кажется, две. Во-первых, некоторые оценки постоянно повторяются, дублируют друг друга. Например, вырезаются слова Несчастливцева о Восмибратове в десятом явлении третьего действия, хотя частично: «Мне угодно сказать тебе, что ты мошенник». Во-вторых, нужно учитывать адресата – это герои, которых Островский любил, и адресованные им «комплименты» (из реплики Петра) призваны раскрывать характер персонажа, который их произносит (пример – заблуждение Несчастливцева, его наивность). Так, оценку Аксюше, которой драматург явно симпатизировал, Гурмыжская дает преимущественно в диалогах. Шестым явлением опять-таки подготавливается появление Аксюши, ведь к ней сватает своего сына Петра купец Восмибратов. Прямая негативная оценка «девчонки» в следующем явлении излишня, поскольку в дальнейших репликах Гурмыжской она будет не раз повторяться, при этом скорее раскрывая характер Раисы Павловны, чем Аксюши.

Еще один пример «длиннот» и «несценичностей» – сокращение Островским начала девятого явления второго действия. Гурмыжская уходит на террасу, на сцене появляются Несчастливцев и Буланов:

Б у л а н о в. Как вы фокусы делаете бесподобно-с! Как же это у вас девятка-то...

Н е с ч а с т л и в ц е в. Вольт, братец!

Б у л а н о в. Научите меня вольты делать!

Н е с ч а с т л и в ц е в. Зачем?

Б у л а н о в. Вот видите ли, помещики у нас кругом богатые... иногда в карты-с... что ж мне за расчет проигрывать; я человек бедный-с.

Н е с ч а с т л и в ц е в. Да ты, братец, молодец совсем.

Вырезав эту часть диалога, Островский, таким образом, дает слово сразу Гурмыжской. Она, сходя с террасы, обращается к Буланову «Представь, Алексис, я продала Ивану Петрову лес за три тысячи, а получила только две», сообщая о событиях восьмого явления. Ход сценического действия не нарушен.

Вот некоторые наблюдения над сценичностью, или же театральностью, одной из пьес Островского. В «Полном словаре иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке» (заметим, что годы издания – 1904–1907) понятие «сценичность» определяется как «свойства драматического произведения, которые обуславливают его пригодность для исполнения на театральной сцене и успех у зрителей» (7). Здесь важна категория зрителя, потому что все свое творчество Островский ориентировал в конечном счете на него, рассчитывал на эффект нравственно-воспитательного воздействия, но давал ему определенную свободу, возможность подумать – не рисовал персонажей черно-белыми (к вопросу о прямых оценках), не уводя в сторону сценическое действие. Конечно, наблюдения эти не тяготеют к самодостаточности, но они – лишь один из ключей к пониманию Островского-режиссера, ведь, как писал Пави, «драматургический текст – это зыбучие пески, на поверхности которых периодически и по-разному локализуются сигналы, направляющие восприятие, и сигналы, поддерживающие неопределенность или двусмысленность. В театре (уточним – на сцене. – А.Б.) тот или иной эпизод фабулы, тот или иной словесный обмен приобретают очень разный смысл, в зависимости от ситуации высказывания, избранной режиссурой. Но текст, и в особенности драматургический, – это еще и “песочные часы”: читатель избирает, что следует очистить пузырек, делая непрозрачным другой, и так далее до бесконечности» (6, 369).

Режиссеру А.Н. Островскому еще только суждено быть открытым.

Литература

1. А.Н. Островский в воспоминаниях современников. – М., 1966.
2. Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. – М., 1952–1955. – Т. 8.
3. Немирович-Данченко В.И. Об Островском // Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. – М., 1989.
4. Островский А.Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. – М.: ГИХЛ, 1949–1953. – Т. 12.
5. Островский А.Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. – М.: ГИХЛ, 1949–1953. – Т. 14.
6. Пави П. Словарь театра: пер. с фр. – М., 1991.
7. Попов М. Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке. – М., 1904–1907. Электронная версия словарной статьи «Сценичность»: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/32635/СЦЕНИЧНОСТЬ.
8. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. – М., 1978.

ОСОБЕННОСТИ КОНФЛИКТА В ПЬЕСЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО «В ЧУЖОМ ПИРУ ПОХМЕЛЬЕ»

А.Н. Островский вошёл в русскую литературу как самобытный драматург, остро ставивший вопрос об общественных функциях театра и драмы, показывающий повседневную действительность в комических и драматических тонах. Отражая жизненные противоречия, воспроизводя в пьесах острое столкновение взглядов, чувств, стремлений, страстей, Островский большое значение придавал нравственной основе поведения своих персонажей.

Обращаясь к изображению народного характера, драматург показывает его разные грани. Его персонажи, всегда живые, колоритные даже в своей повседневной жизни, попадая в нетипичную для них ситуацию, ещё более ярко проявляют свой характер. При этом именно конфликт выступает основным средством его раскрытия.

Так, конфликт пьесы «В чужом пиру похмелье» носит социокультурный характер. В его основе, по определению Л.М. Лотман, «противостояние двух общественных сил, соответствующих двум тенденциям развития общества: просвещения, представленного реальными его носителями – тружениками, бедными интеллигентами, и развития чисто экономико-социального, лишённого, однако, культурного и духовного, нравственного содержания, носителями которого являются богачи-самодуры» (3, 495).

Автор делит персонажей комедии на просвещённых, образованных, с одной стороны, и невежественных, с другой. Контрастными оказываются не только их характеры, но также этические и эстетические пристрастия. При этом одним драматург сочувствует, а над другими смеётся, но намеренно отказывается от какой-либо идеализации и не принимает однозначно чью-либо сторону.

Проблема противостояния собственных интересов и идеалов просвещения, намеченная ещё в комедии «Бедность не порок» как моралистическая, а в пьесе «В чужом пиру похмелье» получившая более «патетическое звучание» (3, 495), ставится в целом ряде пьес Островского и интересуется его в своём историческом развитии. Не случайно Тит Титыч Брусков, ставший символом самодурства, впервые появляется в комедии 1856 года «В чужом пиру похмелье», затем в «Тяжёлых днях» (1863) и, наконец, в «Пучине» (1866). Во всех этих произведениях он считает себя хозяином жизни, на которого не распространяются общие правила. Характерно, что все его просьбы о сочинении кляуз, которые виновного человека представили бы невиновным, и наоборот, – невиновного виноватым, сочетаются с требованием честности по отношению к себе. Даже понимая, что образованность лучше невежества, понимая, что ему выгодно принять предлагаемое Досужевым решение, он всегда настаивает на своём.

Определяя пьесу «В чужом пиру похмелье» как пример «комедии воспитания», О.Н. Купцова утверждает, что произведение это ставит «прежде всего проблему образования молодого поколения купеческого сословия», т. е. «не сохранение и консервация патриархального купеческого мира интересовали теперь драматурга, а возможности правильного его развития» (2, 102). Самое первое слово в пьесе («Невежество!») уже обозначает её центральную проблему. Изменившиеся после москвитянинского периода взгляды автора на купечество воплощены именно в преломлении к этому понятию. Для губернской секретарши Аграфены Платоновны благо, что «здесь сторона купеческая», и значит можно решить жизненные (материальные) проблемы, посватав к девушке богатого купеческого сына. Для отставного учителя Иванова купечество оказывается синонимом невежества.

Прямота и честность Иванова противопоставлены в пьесе прихотям самодура Брускова. Моральные качества учителя достойны уважения: он принципиален, честен, не идёт на сделки с совестью ради собственных интересов. Он дорожит своей репутацией, которую ставит выше всяких материальных выгод и благ.

Основной конфликт пьесы «осложняется теми объективными подробностями, которые красноречиво говорят о начале брожения внутри замкнутого купеческого сословия» (4, 80). Неожиданные повороты, тонкие хитросплетения, мастерски разработанная интрига не просто организуют развитие действия, но и создают комический эффект. В свою очередь, комизм позволяет расставить социально значимые акценты, подчеркнуть наличие или отсутствие этических и эстетических идеалов. Некоторая утрированность и заостренная контрастность не нарушают жизненной достоверности произведения. Островский укрупняет наиболее существенные для раскрытия центральной проблемы черты героев, обозначая таким образом их социальный, нравственный и психологический уровень.

Деспотичный отец семейства Тит Титыч Брусов не понимает увлечений своих сыновей. Он не позволяет Андрею учиться, хотя тот чувствует в себе и страсть к учению и способности: «Кажется, если бы меня учить, я бы до всего на свете дошёл: потому страсть имею» (5, 15). Отец не признаёт пристрастия сына ни к образованию, ни к игре на «скрыпке», ни к посещению театров: для него «всё равно, что загулял, что в театре просидел, это на одном счету» (5, 15); а всё потому, что эти занятия не приносят никакой практической пользы.

Недаром второй сын Тит Титыча – Капитон, увлечённый театром, считается в родном доме вовсе за дурачка. Ему нигде нет места – его держат на кухне и зовут только ради заправки. Мать рассказывает о нём своей подруге: «Вот иногда скучно, позовёшь его, а он-то и давай кричать по-театральному, ну и утешаешься на него» (5, 28). Реплики Капитона лишь на первый взгляд выглядят как цитаты. Для персонажа это прежде всего – средство самовыражения. Так, на просьбу Луши представить «что-нибудь из театрального» он произносит: «Прочь с дороги! Посторонитесь! Лев ушёл из клетки! Бык с бойни сорвался! Посторонитесь!» (5, 25). Но предыдущая фраза («У вас будешь дурачок. Ещё на цепь посадите!») и последующая («Давай теперь сюда, кто меня дураком сделал, убью сразу») – это слова протеста, бунта, реакция на его положение в доме, где на него смотрят как на шута. Не случайно он и произносит их «разгорячившись». Но у Луши эти громко произнесённые надрывные и выстраданные, полные драматизма слова вызывают только хохот.

Цитируемые Капитоном реплики из различных литературных произведений, безусловно, проходят через его восприятие жизни, поэтому он вкладывает в них определённый смысл. Так, в разговоре с матушкой и Ненилой Сидоровной он искажает цитату из драмы Н.А. Погодина «Уголино»: вместо «...весь мир – я изумлю злодейством!» он произносит «изумлю мир злодейства...» (5, 28), – и в его устах это звучит как приговор тому миру, в котором живут его родители. Это подтверждает и его цитата из Державина: «Умолкни, чернь непросвещенна!» (5, 31), адресованная матери, не понимающей переживаний своих детей. Так иносказательно, а иногда иронично звучат оценки купеческого невежества, высвечивая несостоятельность самодурства, его взрастившего.

Случайные на первый взгляд упоминания о театре в совокупности составляют один из идейных мотивов пьесы. Осуждая душный невежественный мир Кит Китычей, Островский противопоставляет ему не только честную трудовую жизнь героев, действующих на сцене, но и сам театр как явление культурной и общественной жизни (6, 154). Показывая внутреннее богатство и талантливость русского человека, драматург замечает и назревающий в обществе кризис ценностей. Одну из возможностей его преодоления Островский видит в приобщении представителей всех сословий к высокохудожественной культуре театра, природа которого близка актёрствующей природе русского народа. Недаром Л.М. Лотман отме-

чает «историзм подхода Островского к этической природе человека и к вытекающим из неё задачам просвещающего, активно воздействующего на зрителя искусства драмы» (3, 495). При этом сама актёрская игра и театральный мир в целом остаются как бы внесценическими персонажами: они не представлены напрямую, как это будет в его «театральных» пьесах, но отсылки к ним призваны опосредованно выразить авторскую оценку.

Наиболее мощным средством художественной выразительности и авторского отношения к героям выступает их язык. Речевые характеристики персонажей позволяют передать их культурно-бытовой уровень, их манеру общения в разных ситуациях.

Драматургическое мастерство Островского проявляется и в том, что его персонажи предстают органично актёрствующими на бытовом пространстве. Так, Аграфена Платоновна с целью получить с Тита Титыча тысячу целковых провоцирует влюблённого Андрея на то, чтобы написать расписку о готовности жениться на Лизавете Ивановне. Аграфена Платоновна – женщина не очень образованная. Недаром на реплику с упоминанием Плутарха она, не поняв о чём идёт речь, отвечает: «А насчёт плутовства – это точно, он старик хитрый» (5, 10). Тем не менее, именно она сыграет существенную роль в развитии событий и попытается решить судьбу главных героев. О себе она говорит: «Я баба огневая <...> Я за двумя мужьями была ... всеми делами правила. Я теперь хоть в суде, какое хочешь, дело обделаю. Стряпчего не нанимай. По всем кляузным делам ходок. Во всех судах надоела. Прямо до енарала хожу...» (5, 10), – и в этой самохарактеристике виден богатый житейский опыт и в то же время и склонность к участию во всякого рода интрижках.

Пьеса не лишена некоторого морализаторства. И не случайно почти каждый из персонажей высказывается о душе. Эти – нередко афористичные – высказывания выступают одним из средств выражения авторского отношения к персонажам. Так, Аграфена Платоновна говорит о Лизавете Ивановне: «Чужая душа-то темна» (5, 9). Но она и не пытается постичь эту чужую душу, ей это не интересно и не выгодно. Она словно находит оправдание своему «интриганскому» поступку, исходя из своих нравственных представлений: нельзя заглянуть в душу другого человека, но можно предположить нечто удобное и выгодное для себя. Иван Ксенофонтыч признаётся дочери, что у него от книг «душа зачерствела» (5, 10). Казалось бы, он признаётся в страшном качестве, но сам факт признания уже говорит об обратном: он понимает, что нельзя допустить этой чёрствости души, а спасти душу можно благодаря общению и близости с родным человеком. Капитон Титыч собирается в театр, чтобы «душу отвести» (5, 31) – тут прочитывается почти буквальный смысл идиоматического выражения: герой желает отвести, увести свою душу из бездушной атмосферы родного дома, где невозможно развиваться духовно, и спасение можно найти не где-нибудь, а именно в театре. Андрей же мечтает «выбрать себе невесту по душе, значит, как следует» (5, 14), однако сам считает, что «женщины, они души в человеке понять не могут-с: только ловкость нужна, ну и насчёт одёжи, чтобы первый сорт-с» (5, 16), что в свою очередь свидетельствует о его недалёкости и неспособности понять душу своей избранницы. Даже Тит Титыч просит у Аграфены: «А вы пожалейте душу человеческую» (5, 20). Но в этой просьбе нет ни доли искренности – только фальшь, игра, очередная попытка манипуляции.

В итоге пьеса заставляет читателя задуматься, сделать самостоятельные выводы, а подтолкнуть его к этому должны события, а не скучная назидательность. Важно в развитии конфликта и характерное для Островского сочетание комического и драматического: «под комической формой – драма взаимного непонимания»: «порыву великодушия, проявленному героем в финале, не суждено найти отклика» (1, 98).

Вопрос о характере разрешения конфликта в данной пьесе является самым спорным. По мнению И.А. Овчининой, драматург разрешает конфликт не в пользу патриархального и необузданного самодура Брускова, который «оказывается бессильным перед четностью

и бескомпромиссностью гордого учителя Иванова» и «пасует перед чувством собственного достоинства, которым преисполнен просвещенный, но наивный, отгородившийся от жизни книгами и догмами Иван Ксенофонтыч Иванов» (4, 79—81). О.Н. Купцова высказывает суждение о том, что в неожиданном финальном повороте «Островский, по-видимому, сознательно решается... на идеализацию, показывая не то, как бывает в жизни, но то, как *должно* быть» (2, 104); но в то же время исследовательница признаёт, что финал комедии открытый и «конфликт не снимается устранением внешних препятствий» (4, 105). При этом обе исследовательницы отмечают, что драматург не идеализирует никого из представителей стилизуемых им в пьесе сторон. Он словно находится в позиции над схваткой и как реалист показывает невозможность компромисса между противопоставленными силами.

Однако, несмотря на то, что финал действительно открытый, в нём есть намёк на возможное дальнейшее развитие событий: сомнения Андрея («Уж знаю, что толку ничего не будет, одна мука» – 5, 38), строгая принципиальность Иванова и его дочери (он не отдаст свою дочь замуж за невежу, она и сама не пойдёт «ни за какие сокровища», чтобы терпеть унижения и оскорбления), самодурство Брускова-старшего, который неожиданно может снова передумать и принять иное решение. Косвенным подтверждением тому явится впоследствии комедия с участием Брусовых «Тяжёлые дни», где Андрей холост и ищет себе невесту.

В финале пьесы напряжение снимается лишь условно, и вряд ли можно утверждать, что конфликт полностью исчерпывается, скорее следует говорить о неразрешённом конфликте. Более того, дисгармонией, неустроенностью и противоречиями пронизана сама атмосфера жизни многих героев произведения.

Таким образом, отмечаемая многими исследователями дидактическая тенденция сочетается в пьесе с объективным изображением исторических реалий той эпохи, и время создания произведения не могло не отразиться на специфике его конфликта. Драматург тонко уловил новое в характере человека, стремящегося самостоятельно строить свою жизнь.

Литература

1. Журавлёва А. И., Овчинина И. А. «В чужом пиру похмелье» // А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. – Кострома; Шуя, 2012.
2. Купцова О. Н. «В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского и традиции «комедии воспитания» // А.Н. Островский. Материалы и исследования: сб. науч. трудов. Вып. 3 / отв. ред., сост. И. А. Овчинина. – Шуя, 2010.
3. Лотман Л. М. А. Н. Островский // История русской литературы. Т. III. – Л., 1982.
4. Овчинина И. А. А. Н. Островский. Этапы творчества. – М., 1999.
5. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. – М., 1973–1980. – Т. 2.
6. Португалова М. Г. Тема театра в драматургии Островского // Записки о театре. – Л.; М., 1960.

К. Сили Рахман (K. Sealey Rahman)

Лондон (Великобритания)

BOOKS, ART, EYES AND LIES: SYMBOLS AND SIGNS IN THE PLAYS OF A. N. OSTROVSKY

Aleksandr Nikolaevich Ostrovsky – who was born 190yearsago this year –is renowned as a realist writer, whose drama brought vividly to life the mores and culture of mid-nineteenth-century Moscow merchants, and went on to chart faithfully the social changes wrought by the reforms of the 1860s. In literary criticism, the words most frequently used to describe Ostrovsky include *realist*, *bytovik* and *bytopisatel*. V.Lakshindescribes Ostrovsky’s plays as providing ‘information on the realities of life in the mid-nineteenth-century.’(2,11) Indeed the belief in the accuracy of Ostrovsky’s

portrayal of nineteenth-century Russian society is so strong that some writers have even referred to Ostrovsky for historical detail. [I. Beasley notes that Shashkov's *History of Women in Russia* refers to Ostrovsky for historical detail. (1, 101)] Such references to Ostrovsky as a 'chronicler of Russian life' are undoubtedly justified. Ostrovsky is rightly celebrated for his role in the development of realism in Russian drama, and he did indeed introduce to the stage sections of society – most particularly the merchant class – left all but untouched in previous Russian drama (and, indeed, in the great realist novels of Tolstoy, Turgenev and Dostoevsky). However the narrow emphasis on this aspect of his drama has had a number of unintended consequences. I have argued elsewhere that the repeated emphasis on the realism of Ostrovsky's plays has had a detrimental effect on the reception of his plays outside Russia (particularly in the West) [see (9) and (10)]. It has served to root his plays in a narrow sphere of time and place, with the result that the universality of the themes and messages of his plays is often overlooked. A second unintended consequence is that scant attention has been paid to Ostrovsky's use of symbols in his plays. It is the presence of symbols in Ostrovsky's work that is explored in this paper.

The world depicted in Ostrovsky's drama is one dominated by a complex web of deception and illusion. It is peopled by cheating and swindling merchants; ambitious social climbers; dishonest lovers; rich misers pretending to be beggars; and mistresses pretending to be virtuous young wards – to name but a few. In almost every play, characters cheat, lie and deceive one another; they play roles – either to deceive others, or are self-deceivers – oblivious to the reality of the situation in which they find themselves. To cite but one example: in *Les* – widely considered to be one of Ostrovsky's greatest masterpieces – two travelling actors arrive at a country estate, pretending to be a colonel and his manservant. In the course of their visit, the two actors reveal the falsity and sham natures of the inhabitants of the estate – the supposedly 'real' people are role-playing far more than the two 'actors', and for far less noble reasons.

A preoccupation with such themes is perhaps unsurprising for a man imbued with the 'illusory' world of the theatre. Ostrovsky, rather than merely presenting us with a fixed, tidy picture of 'reality' – a faithful representation of the speech, lifestyle and social mores of mid-nineteenth-century Russian merchants – instead presents us with a world of uncertain reality, peopled by characters whose understanding of what is real bears little relation to the actuality of the world around them.

In an earlier article [see (8)] I have explored in detail how Ostrovsky makes use of mirrors in his drama as a symbol of this 'looking glass' world of fantasy and deception. Although as a general rule, Ostrovsky eschewed detailed descriptions of stage settings and properties, mirrors appear in his drama with a frequency bordering on a minor obsession – such prevalence belies the suggestion that these mirrors hang on his set walls as mere instances of realistic detail. The repeated use of a particular piece of stage property is not a unique phenomenon among playwrights – Chekhov had a similar preoccupation with clocks: thirteen timepieces appear in *Tri sestri* alone. But, as Chekhov's obsession with clocks reflected his preoccupation with the passage of time, so Ostrovsky's mirrors also have a symbolic significance. The characters that use mirrors are almost always those who are distorting or avoiding reality in some way – either someone who is practising some kind of deception, or someone who avoids or is blind to reality. The mirrors act as bridge between actual and fantasy worlds, and as an indicator to the audience that the mirror user is someone who is distorting or oblivious to reality.

Mirrors – despite their prevalence in Ostrovsky's drama – are not, however, the only symbols or markers he uses to indicate deception or an avoidance of reality in his plays. This paper briefly examines three others – references to books, pictures, and eyes – and argues that they too have a symbolic significance, drawing the reader's/audience's attention to the theme of deception that dominates Ostrovsky's work.

An association with books (particularly novels) in Ostrovsky's drama almost invariably indicates that the person using them is in some way divorced from reality. This is apparent even in one of the playwright's earliest sketches, *Ne soshlis' kharakterami!*, which contrast the idealistic, blind-to-reality gentry with a more pragmatic merchant family. The old aristocrat, Prezhnev, is almost entirely removed from reality. In the *dramatis personae*, he is described as 'a totally decrepit old man, almost without any kind of movement' (4, 142), and when he appears on stage, in Picture One, he is asleep in a wheelchair. He wakes briefly to ask his son whether he has been to the theatre lately and to enquire as to who plays marquises these days, only to be told that no-one has done so for some time. He is then wheeled out on to the balcony to be read 'old newspapers' by a manservant (4, 145/6). Ostrovsky's principal aim here is, perhaps, to emphasise the decline of the gentry as a class and their connection to the past, rather than the present day. However, in so doing, he also demonstrates Prezhnev's removal from present-day reality. That his wife, Prezhneva, whilst still relatively young and active, is equally removed from equality, is indicated when we first encounter her at the opening of Picture One, by the fact that she is lying on a divan, reading a novel – thus immediately linking her with a world of make-believe. If this were too oblique a signal, Prezhneva's opening monologue leaves us in no doubt of her romantic, idealistic character:

'...*Nous autres femmes*...we...oh! We believe, we trust blindly, we never analyse. No, I cannot go on reading this novel...' (4, 142).

Prezhneva's use of the word 'blindly' acts as an immediate warning that she is a character who avoids, or is blind to, the true nature of reality; and as the play progresses, we see that she seems more caught up in this fictitious world of novels and make-believe than in the actuality of her present circumstances. With considerably irony she dismisses 'material considerations' as 'prose': 'Of course, there are among us women whose sole interest in life consists of vulgar material considerations and household affairs. But that is prose, prose!' (4, 143) – it is precisely this disdain for prose that is her downfall.

Posledniaiazhertva is another play that uses novels as a signal for avoidance of reality and the creation of a fictitious world. When Pribytkov talks of his good-for-nothing nephew, LavrMironych, he notes how Lavr uses novels as a means of escaping reality:

He isn't much bothered about jail. You fix him up with some appointment – he's an able fellow – and he lives very well for a year or so. Then suddenly, in one minute, he's fallen into debt... And the debts don't bother him at all... From somewhere or other he gets fifty or so translated French novels and he goes to jail as calmly as if he were visiting friends. He settles down to read his novels, he reads them day and night, and if he had to sit there for ten years, then it would be all the same to him. Well, I buy him out from pity. But when I do so, he just combs his side whiskers... and goes out to play the dandy all over Moscow as if nothing had happened.' (6, 345)

Again, as the play progresses, we see that Lavr lives largely in his imagination, believing, with no basis in reality, that Pribytkov will provide a massive dowry for his daughter, and ordering extravagant banquets with no means of paying for them. Significantly, when he hears (falsely) that Pribytkov is to give a million to Irina for her dowry, he declares: 'this is a novel! A novel in real life' (6, 351).

Lavr's daughter, Irina, shares his obsession with literature, and she, like him, lives largely in a world of make-believe. When Lavr is planning an extravagant supper, she laughs at his worrying over such a trifling matter; 'No, I live only on poetry, on the most elevated poetry. What is supper? Prose. There is the moon, the stars!' (6, 369); and later notes: 'I haven't experienced life, but I've read a lot of novels, and I understand everything, everything!' (6, 379). Father and daughter's preoccupation with literature over life is made particularly clear during Irina's first appearance on the stage. She is in love and melancholy:

Irina. Ah, I'm unhappy ... I'm the most unhappy girl possible...

Lavr Mironych. My poor Irene is in love.

Pribytkov. I think it is caused more by reading.

Lavr. Yes dear uncle, we both of us constantly follow European literature. We send for every translated novel that appears, however many there are, absolutely every one.

Irina. It's the only consolation I have in life. Papa reads less than I do... but I am simply absorbed in it, absorbed...

Lavr. The old novels were better. Nowadays they don't write so interestingly. At the moment I'm reading Monte Cristo for the fourth time. How real it is! How true to life!

Pribytkov. What truth is there in it? All it is, is the play of imagination.

Lavr. Monte Cristo is very like me, uncle, just as if he'd been based on me.(6, 347)

Thus we see how Lavr and Irina live 'absorbed' in 'the play of imagination', with Lavr even believing that he is a fictional character.

Numerous other plays use a connection to literature as a signal for delusion or removal from reality. Thus when the dreaming Lipochnka in *Svoiliudi – sochtemsia*, first appears on stage, she is 'sitting by the window, with a book'(3, 86), and in *Dokhodnoemesto*, the idealist Zhadov reads throughout the pivotal Act Three in which he is contrasted with the more successful, bribe-taking Belogubov. Late in the play, he himself states that he 'must give up tilting at windmills' (4, 96), thus connecting him with the fictional Don Quixote. Similarly in *V chuzhompirupokhmel'e*, the idealist Ivan buries himself in his books, removing himself from everyday reality. In the opening sequence, he tries to ignore Agrafena's attempts to make him face up to the reality of his situation by 'sitting at the table and opening a book' (4, 8). When Liza enters, Ivan is described as 'not noticing her, he reads with a passion, waving his arm around'(4, 11); and he later admits that he might not have noticed whether she had fallen in love because: 'I am forever at my books' (4, 12).

Deceivers are also frequently connected with books and writing – Glumov, in *Na vsiakogomudre tsadovol'nosty*, famously has his diary, but also makes money by writing slanderous epigrams. His ingratiating with Krutitsky and Gorodulin also involves writing – he re-writes Krutitsky's treatise for him and writes a speech and an article for Gorodulin.

In *Volkiiovtsy*, Glafira, before embarking on her deception of Linyayev, is described as reading from a small book (6, 150), and the chief deceiver, Berkutov, emphasises his own reading, offering to lend books to both Linyayev and Murzavetskaya. Books are also the physical means of deception – in *Ne otmira sego*, the incriminating bills that lead to Kseniya's death are conveyed to her by the deceiving Barbarisov in a book.

Pictures, although not occurring in stage setting as frequently as mirrors, appear to play a similar role to mirrors in Ostrovsky's drama, and are often found hanging on the walls of deceivers and those who avoid facing reality. Thus– to give but a few examples –the Puzatov's home in *Semeinaiakartina* – a place of much deception – has 'portraits above the divan' (3, 66); the den of deception at the inn in *Na boikommeste*, has 'crude portraits' on the walls (4, 544); and Act Two of *Shutniki*, an Act which contains numerous instances of deceit, takes place 'near the city gates, where pictures are traded'(4, 509). Again, it could be argued that such references are simply examples of Ostrovsky's realism: to decorate a room with paintings is a common, realistic touch. However, as with mirrors and novels, it is the timing of the references to them that lifts them beyond mere coincidence and imbues them with greater significance. Pictures are images, representations of reality. They are illusions of reality, and Ostrovsky draws our attention to them to indicate to his audience that his characters have an equally illusory grasp of reality. Thus in *Posledniaiazhertva*, shortly after Irina and Lavr discuss their obsession with literature, Irina asks: 'Uncle dear, isn't that at new picture hanging in your ballroom?' and suggests to Lavr that they '...go and look at it more closely...' (6, 349) The self-deluding father and daughter thereby exchange one illusory representation of reality – literature – for another – Art. Similarly, it is striking how frequently

deceivers – characters who are presenting a false image of themselves – are compared to pictures. This perhaps occurs most frequently in association with false lovers: men who are acting the part of a devoted lover in order to deceive their unwitting ('blind') victims. Thus in *Posledniaiazhertva*, Dulchin is described as '...so young and handsome...and dressed up like a picture...' (6, 322). In *Les*, Bulanov is described as '...a picture, not a mere man' (5, 315); while in *Ne v svoisani ne sadis*, Avdot'ya exclaims to Vikhorev: 'How handsome you are! I've never seen the like... just as if you'd been painted!' (3, 313). In *Trudovoikhele*, Natasha, having learned of the deception practised by Koprov, takes out a portrait of him and talks to it, thereby emphasising most forcefully that he has been presenting little more than an image: she can even substitute talking to a portrait for talking to the 'real' man. Again, the repeated comparison of these false lovers with paintings draws our attention to the fact that they, like paintings, are merely images, superficial representations of reality.

Just as references to paintings and novels act in Ostrovsky's plays as an indicator of deception or delusion in a character, so references to eyes and vision play a similar role. Ostrovsky's drama is full of language relating to blindness and vision. Thus in *Grekh da bedanakogo ne zhivet*, the 'blind-to-reality' Krasnov is constantly warned against blindness: 'Is Lev blind then?' [*Brat neshtoslep?*] (4, 401); 'Just don't be blind! Don't be blind!' [*Tol'ko ne bud' slep! Ne bud' slep!*] (4, 414); whilst Tat'yana is accused of having blinded him: 'You were the reason why he went blind' [*Da on oslepot vas, oslep*] (4, 408). In contrast Afonya can 'see everything' and Krasnov's sister, Ul'yana, catching Tat'yana on her way to a secret meeting with Babaev, notes that she 'isn't blind': 'I haven't gone blind yet, thank God' [*Jaeshche, slavabogu, ne oslepla*] (4, 440).

A similar emphasis on words connected to vision and blindness occurs in another play devoted to blindness to reality and superficial appearances: *Krasavets-muzhchina*. Thus Zoya is a 'blind woman' [*slepaiazhenshchina*] (7, 295). She 'does not see' [*Ona ne vidit*] (7, 295). Likewise, the deceiver, Okoemov (whose very name comes from *okoemkost*, meaning 'eye capacity') has 'blinded everyone here' [*oslepilzdes' vsekh*] (7, 324). Once more, in contrast, the practical, realistic Lotokhin is described as a man who has 'seen sights' [*vidalividy*] (7, 289) and is frequently connected with seeing: 'When I see' [*kakuvizhu*] (7, 288); 'As you look around' [*gliadish', gliadish' krugom*] (7, 288). Such phrases are not, in themselves, necessarily surprising – words connected to seeing are, or course, a part of common everyday phraseology – but again it is the overwhelming frequency with which (and the timing at which) they occur, that gives them a significance beyond mere coincidence.

Ostrovsky's 'blind-to-reality' characters are often associated with words indicating a lack of vision. Avdot'ya in *Ne v svoisani ne sadis*, for example, is frequently associated with being unable to see: '...I can't make my eyes see anything' (3, 296); 'I can't look at anyone' (3, 300); 'You've lived all your life in this town and haven't seen anyone' (3, 302); 'She hasn't seen the world' (3, 306); 'I've never seen the like' (3, 313). Significantly she is repeatedly described as covering her face (thus shrouding her vision): 'She raises her scarf to her eyes' (3, 294); 'She covers her face and moves away' (3, 294); 'She covers her face with her hands' (3, 315).

Likewise, Ostrovsky's deceivers are often shown trying to hide their eyes. In *Dokhodnoemesto*, the deceiving Yulin'ka and Kukushkina are both described as covering their eyes. Yulin'ka 'covers her eyes with a handkerchief' in Act Two when trying to get Belogubov to marry her quickly. Later she extends her hand for him to kiss, 'not looking at him' (4, 67). Kukushkina, although desperate for Polinka to get married, pretends to Zhadov that it will be painful for her to lose Polinka, while 'covering up her eyes with her handkerchief' (4, 70). In *Volkiiovtsy*, the deceiving Murzavetskaya is frequently described as 'raising her eyes to the heavens', while the equally deceiving Glafira is habitually described as having 'her eyes lowered to the ground'. Glafira is particularly frequently linked with eyes, with other characters often drawing attention to them – Apollon's first words to her, for example, are: 'Cousin, favour me with your gaze! Ah, what eyes!' (6, 121). Just before

the hapless Lynyaev is finally trapped into marriage by her, he talks of how wonderful it is to be a bachelor; to be able to ‘close your eyes’ and sleep whenever you wish; and how on ‘opening your eyes’ your first thoughts are that ‘you are your own master’. Yet when Lynyaev does open his eyes, it is to see Glafira hanging on his neck ‘and staring him straight in the eyes’ (6, 185).

Characters are often described as ‘looking penetratingly’ or ‘staring fixedly’ at their deceivers at the point at which they become aware of the deception being practiced on them. Indeed this is a feature that occurs repeatedly in Ostrovsky’s plays – his dramas often seem to build up to a climax when the deceived or blind characters suddenly ‘see’. Thus in *Posledniaiazhertva*, Yuliya, who finally realises the extent of Dulchin’s deception when she receives an invitation to his wedding to Irina, is described as ‘rubbing her eyes with her hand and reading again’, as if finally seeing clearly. Her immediate reaction is to declare: ‘I must look into his eyes. I want to see what his eyes are like now’ (6, 394). Similarly, in *Bespridannitsa*, when Paratov admits to Larisa that he has deceived her, and is to be married to someone else, she cries: Look at me! (*Paratov looks at her.*) ‘Your eyes shine bright, like heaven’s light.’ Ha, ha, ha! (*She laughs hysterically.*) (7, 76). At the end of *Serdtshe ne kamen’*, when Vera tells Potap that she will remarry after his death, he threatens to kill her, but then ‘Looks into her eyes’, and – as if suddenly seeing the light – says that she should be able to live as she likes, considering all that she has borne from him when he was alive (7, 144). Similarly, at the end of *Grekh da bedanakogo ne zhivet*, Krasnov asks Tat’yana to look him directly in the eyes and tell him whether she has been deceiving him: ‘...you look me straight in the eye and tell me what you have done to me’ (4, 447).

The examples cited above are but a few of the numerous references to eyesight and vision that occur in Ostrovsky’s drama. Indeed this paper has only been able to touch on the plentiful references to novels, pictures and eyesight that appear in Ostrovsky’s plays¹. It is this sheer preponderance that gives weight to the argument that they have significance beyond mere coincidence or background detail. Similarly, the examples of symbols and signs discussed in this paper are limited to those relating to the theme of deception in Ostrovsky’s work. A full analysis of symbols and markers in his drama has yet to be undertaken, yet the evidence of this brief survey would suggest that they undoubtedly exist. Above all, it seems that Ostrovsky, the *bytopisatel’*, was not purely a faithful recorder of everyday life – the use of symbols and signs in his drama is unquestionably worthy of further exploration.

Примечание

¹ For a more detailed discussion of the language and symbols relating to the theme of deception in Ostrovsky’s drama, see *K. Sealey Rahman, Ostrovsky: Reality and Illusion* [(8)]

Литература

1. *Beasley I.* The Dramatic Art of Ostrovsky (unpublished doctoral thesis). – L., 1931.
2. *Лакшин В.Я.* Мудрость Островского // *Островский А.Н.* Пьесы. – М., 1993.
3. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. – М., 1973–1981. – Т. 1.
4. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. – М., 1973–1981. – Т. 2.
5. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. – М., 1973–1981. – Т. 3.
6. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. – М., 1973–1981. – Т. 4.
7. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. – М., 1973–1981. – Т. 5.
8. *Sealey Rahman K.* Ostrovsky through the Looking Glass: The Significance of Mirrors in the Plays of A.N. Ostrovsky // *Irish Slavonic Studies*, 18, 1997.
9. *Sealey Rahman K.* Ostrovsky: Reality and Illusion. – Birmingham, 1999.
10. *Sealey Rahman K.* The British Reception of Russian Playwright Aleksandr Nikolaevich Ostrovsky (1823–1886). *Russian Drama on the British Stage.* – N.Y., 2011.

Н.К. Ильина

Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова

РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЬЕСЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО «НЕ ВСЕ КОТУ МАСЛЕНИЦА»

«Ритмические формы художественной речи должны быть осознаны в их целостной содержательности и особой конструктивности», – писал М.Л. Гаспаров (2, 303). Однако существующие статистические методы анализа ритма стиха и прозы не учитывают все ритмические составляющие художественного произведения. Исследуется, в основном, метрика стиха, а под ритмикой подразумевается конкретное функционирование метрической схемы или отклонение от нее в стихотворном тексте.

Исследователи (Б.В. Томашевский, Е.Г. Кагаров, С.П. Бобров и др.) не раз отмечали структурную своеобычность художественной прозы и ее ритмические отличия от научной, деловой, разговорной речи. По мнению М.М. Гиршмана, «в прозе на всех уровнях торжествует непрерывная переменность. Она – и в расположении ударных и безударных слогов, и в протяженности фраз и синтагм, и во всех других ритмико-синтаксических и звуковых соотношениях» (4, 301).

Словно воплощая на практике такой подход к изучению ритма прозы, Г.Н. Иванова-Лукьянова исследует восходящие ритмические характеристики: слоговые, фразовые и интонационные на материале художественной прозы в сопоставлении с нехудожественными текстами. Оказалось, что чем ближе показатели к идеальному, тем ритмичнее прозаическое художественное произведение. Для слоговой ритмической характеристики художественного текста средний показатель – 1,1, для фразовой – 0,11, для интонационной – 0,6 (6, 153, 156, 159). Продуктивность этой методики мы и попытались проверить на материале пьесы А.Н. Островского «Не все коту масленица» (1871).

Островский выводит в комедии типичных представителей Замоскворечья, этого яркого ареала Москвы: богатого купца Ермила Зотыча Ахова с его ригоризмом, страстью к поучениям, безапелляционностью, вдову купца Дарью Федосеевну Круглову с ее природным умом, умением вести разговор так, как этого хочется собеседнику, при этом оставаясь самой собой, ее дочь Агничку, бойкую, даже дерзкую на язык, проявляющую ум, решительность и практичность, и при этом искреннюю и естественную в поведении и проявлении чувств. Один только Ипполит выпадает из этого слаженного ансамбля.

Речь Ипполита в лексическом отношении наиболее косноязычна, он выражается языком, присущим подневольным людям: приказчикам, конторским служащим, мелким чиновникам. Он дальний родственник Ахова и, скорее всего, приехал из провинции: слишком выделяется строй его речи на фоне органично звучащей речи окружающих его жителей Замоскворечья. Его стремление выразиться красиво приводит к обратному эффекту: **«А ежели задумываешь об своей солидности и хочешь / себя в кругу людей держать / на виду, и вдруг тебя назад осаживают, почитай что в самую физиономию! Обидно!»** (Я9ж+ Я4м+Х15ж); **«Я даже внимания / не возьму говорить-то с тобой (АнЗм)»** (6, 361, 371).

На реплику Ипполита о его желании выразить свои чувства стихами Агния поспешно замечает: **«Ну, можно и без них обойтись»** (6, 345). Агния невысоко оценивает способности Ипполита красиво выражать свои чувства: **«...он мне письмо написал / с разными чувствами, только нескладно (ДакЗм+Дак4ж) очень...»** (6, 341). Когда Ипполит взволнован, он склонен прибегать к готовым клише из жестоких городских романсов или народных песен: **«Всему конец, прости навек!»** (Я4м); **«... глаза закроются навек, и сердце биться перестанет (Я8ж); Черный ворон, что ты вьешься над моею головой!»** (Х8м); **«Умерла моя надежда,**

Таблица 1

Статистические данные по слоговому объему и «случайным метрам»
в репликах персонажей пьесы «Не все коту масленица»

Метр	Реплики Ахова	Реплики Ипполита	Реплики Кругловой	Реплики Феоны	Реплики Агнии	Реплики Маланьи	Число слогов
ЯМБ	846 (17%)	628 (21%)	500 (24%)	300 (16%)	248(19%)	18 (9%)	2540 (19%)
ХОРЕЙ	2232 (44%)	1150 (38%)	748 (36%)	882 (48%)	600(46%)	54 (26%)	5666 (42%)
<i>Всего дву- сложных</i>	<i>3078 (61%)</i>	<i>1778 (59%)</i>	<i>1248 (60%)</i>	<i>1182 (65%)</i>	<i>848 (65%)</i>	<i>72 (35%)</i>	<i>8206 (61%)</i>
ДАКТИЛЬ	627 (12,5%)	567 (19%)	327 (16%)	258 (14%)	213 (16%)	81 (40%)	2073 (15%)
АМФИБР.	627 (12,5%)	387 (13%)	300 (14%)	210 (11%)	147 (11%)	42 (21%)	1713 (13%)
АНАПЕСТ	684 (14%)	261 (9%)	207 (10%)	180 (10%)	111 (8%)	9 (4%)	1446 (11%)
<i>Всего 3х-сложных</i>	<i>1932 (39%)</i>	<i>1215 (41%)</i>	<i>834 (40%)</i>	<i>648 (35%)</i>	<i>471 (35%)</i>	<i>132 (65%)</i>	<i>5232(39%)</i>
Метриз. слог	5010	2993	2082	1830	1319	204	13438
Всего слогов	7232	4474	3845	2811	2532	355	21249
Степень метризи-и	69%	67%	54%	65%	52%	57,5%	61%

и скончалась любовь (Х8м); Стало быть, мне не до шуток, / когда булат дрожит в моей руке (Х4ж+Я5м).

Слух чутко реагирует на неуклюжую речь Ипполита, и создается впечатление, что он постоянно сбивается с ритма. Однако метрические показатели его речи очень высоки и достигают 67%, уступая только речи Ахова (см. табл. 1).

Метризация речи Агнички Кругловой наименее выражена и составляет 52% всех реплик героини. Ее речь более нейтральна, в ней нет ярко окрашенных лексических единиц, но по результатам подсчета «случайных метров» оказалось, что в ее репликах также, как и в речи остальных персонажей, преобладают хорей. Только в репликах кухарки Маланьи, живущей словно в сонной одуре, на первое место выходят дактили, способствующие размерности речи. Любопытнее всего, что в репликах ключницы Феоны хореев в три раза больше, чем ямбов, а речь Феоны яркая и в лексическом, и в метрическом отношении: *Ну, а наш-то еще / молод, и не перенес (Х4м), и нашло на него / ума помрачение. Стал выбегать на балкон (Амф5м) да в мужиков / из ружья стрелять. Само собой, что не своей // волей он это творил (Х7м+Дак3м). Может, / они еще к нему в Москве (Я4м) приступили, да нам-то невдомек было. / Стали, говорит, они кругом его сначала как имели летать (Х10м), а потом уж в своем / виде показались, как им быть / следует. И все-то он теперь от них (Х5м+Х6м) прячется (6, 356–357).*

Феона – типичный для Островского персонаж ловкой приживалки, хитрой свахи, умелой рассказчицы, колоритной фигуры, порожденной зависимым положением, но наделенной недюжинными способностями: острым умом и языком, умением видеть своих хозяев насквозь и выражать свое мнение о них так, что собеседник, полностью занятый собой, не чувствует явной иронии, сквозящей в интонации вполне нейтральных фраз.

Думается, что А.Н. Островский, по его собственному признанию, всегда проговаривавший вслух реплики персонажей, когда писал пьесы, подсознательно воспроизводил в «случайных метрах» ритмическую структуру, привычную в народной среде, недаром Петр Бидцilli в эссе «Пляска смерти» утверждал, что русский хорей – это «первомер, из которого развились все остальные» (1). И, одновременно, – детский размер. У А.С. Пушкина «это ночные, дорожные стихи, отражающие моменты, когда личное сознание дремлет; и тем вытнее “темный язык” Все-жизни... Или это стихи, являющиеся стилизацией “глуповатой”, первобытной, стихийной, “соборной” – народной средневековой поэзии...» (1). А.Ю. Арьев комментирует: «Добавим, что и в этих немногочисленных случаях хорей преимущественно

Таблица 2

Размеры	Кол-во «случайных метров»	В процентах
ЯМБ	248	19,7
ХОРЕЙ	527	42
<i>Всего двусложников</i>	<i>775</i>	<i>61,7</i>
ДАКТИЛЬ	193	15,4
АМФИБРАХИЙ	153	12,2
АНАПЕСТ	134	10,7
<i>Всего трехсложников</i>	<i>480</i>	<i>38,3</i>
ИТОГО	1255	100

используется как средство опрощения стиха, для имитации «русского стиля» (1). Об этой же народной природе хорей писал и М.Л. Гаспаров: «...хореи ощущаются как размеры более “народные”, более близкие к фольклорному стиху» (3, 18). У персонажей Островского в пьесе «Не все коту масленица» весь строй мыслей обусловлен их средой, их корнями и потому находит органичное выражение в речи.

Обратимся к ритмическим характеристикам Г.Н. Ивановой-Лукьяновой.

Первая слоговая характеристика (С) базируется на упорядоченности междуударных интервалов, равных в среднем двум слогам. Если есть отклонения от среднего междуударного интервала (нулевые интервалы или превышающие средний в два раза), слух сразу их улавливает, и текст воспринимается как тяжеловесный, неритмичный.

Персонажи Островского говорят легко и ритмично, как дышат. Общие результаты по количеству «случайных метров» в пьесе таковы (см. табл. 2).

Высокая метричность текста пьесы, однако, не исключает наличия больших междуударных интервалов, особенно в неметризованных отрезках; нулевые интервалы тоже встречаются, хотя и редко. Обычно автор намеренно сталкивает два полноударных слова, чтобы обратить внимание слушателя на заключенный в них смысл.

Феона: *На фабрике-то у нас елхтор немец, Вандер, и такой-то злой пить* (6, 356).
- / - - - - / - / - / - - - - / - / -

В приведенном предложении два отклонения от упорядоченных междуударных интервалов: один нулевой и один, равный четырем слогам. Слоговая характеристика равна 0,3 (2:7=0,3).

Ипполит: *Какой мне расчет резаться в моих таких цветущих летах?* (6, 386).
- / - - / / - - - / - / - / - - / Из шести междуударных интервалов один нулевой. С=0,17 (1:6=0,166)

Ахов: *А не то, чтобы, как другие, от глупости чрезмерной, нос в сторону от благодетелей* (6, 365). В приведенном примере три отклонения от упорядоченности, поэтому С=0,4 (3:7=0,43). - - / - - - - / - - / - - - - / - / - - - - - / - -

Ахов: *Ну, так грязь грязью и останется* (6, 389).
- - / / - - - - / - - С=0,3 (1:3=0,3).

Во второй ритмической характеристике используется предложенное А.М. Пешковским измерение ритма величиной фраз. Текст воспринимается как ритмичный, если в нем нет контрастных по величине фраз или если порог контрастности (К), который составляет два такта (два фонетических слова), не превышает (K>2=0). Причем показателен тот факт, что общий характер фразовой ритмичности сохраняется, несмотря на известную вариативность интонационного членения текста. Исследовательница объясняет это тем, «что читающий обычно членит текст либо на минимальные фразы, либо на очень крупные, при этом контрастность между величиной фраз в том и другом случае остается одинаковой. Таким образом, читаю-

щий словно подчиняется ритмической тенденции автора и при озвучивании какого-либо текста реализует ритмическую настроенность этого текста, его авторскую заданность» (5, 155).

Приведем примеры фразовой ритмической характеристики в пьесе.

Ахов: *Пора понимать; / не за мужиком замужем-то была. / Порядок-то тоже в доме был заведен; / чай, ученье-то мужнино и теперь помнишь? / Что за невежество!* (2,3; 4,4; 2)

Показатель фразовой ритмичности этого отрывка не выходит за допустимый порог контрастности.

Ахов: *Да чем вам гордиться-то! / Богатый человек, ну, гордись, / превозносись собой: / а твое дело, Федосевна, / только кланяйся. / Всем кланяйся, / и за все кланяйся, / что-нибудь и выкланяешь, / да и глядеть-то на тебя / всякому приятнее* (2; 3,2,3,2; 2,2,2,2,2).

Показатель фразовой ритмичности этого отрывка не превышает одного такта и приравнивается к идеальному.

Маланья: *Что проснись!.. / Не походя я сплю, / а когда время... / так что кому! / Кланяйся, говорит.* (2; 2,2,2; 2)

Вторая ритмическая характеристика также равна нулю, то есть приравнивается к идеальной.

Маланья: *А вот... / в лени живущим все тяжело, / которые ежель себя опускают. / Другой раз поутру-то... / так тебя нежит-томит... / ровно тебя опоили, / плоть-то эта самая / точно в рост идет, / по суставам-то ровно гудет легонечко... / Не токма, чтобы какое дело великое, / что по христианству тебе следует, / а самовар, / и тот лень поставит... / все бы лежала* (1,4,3; 2,3,2,2,2,3; 4,3,1,3,2).

При таком членении данного текста есть только одно отклонение от абсолютной фразовой ритмичности, и цифровой показатель $K > 2 = 0,07$ (1:14=0,07).

Феона: *«А ты, девушка, / блажь-то с себя стряхивай, / – старайся! / В струне себя норови... / а то, долго ль, / и совсем одубеешь. / У нас так-то было с одной / – вся как свинцом налитая сделалась. / Ни понятия, говорит, / ни жалости во мне / ни к чему не стало»* (2,3,1; 3,2,2; 3,4; 2,2,2).

Фразовая ритмическая характеристика высказывания равна нулю.

Круглова: *Да и кажется... / Господи-то меня сохрани! / Видела я, дочка, / видела эту приятность-то. / И теперь еще, как вспомню, / так по ночам вздрагиваю. / А как приснится, бывало, / поначалу-то, / твой покойный отец, / так меня сколько раз / в истерику ударило. / Веришь ты, / как я зла на них, / на этих самодуров проклятых! / И отец-то у меня был такой, / и муж-то у меня был еще хуже, / и приятели-то его все такие же; / всю жизнь-то они / из меня вымотали. / Да, кажется, / приведишь только мне, / так я б одному за всех выместила.* (1; 3; 2,3; 2,2; 2,1,2,2,2; 1,2,3; 3,4,4,3,2; 1,2,4)

Отклонений от абсолютной фразовой ритмичности в этом отрывке нет, цифровой показатель $K > 2$ равен 0.

Ипполит: *Конечно, / я за собой наблюдаю, / сколько есть силы-возможности; / а другой, на моем месте, / давно бы в слабость ударился / и сейчас в число людей, / не стоящих внимания, / попал.* (1,3,3,3,3,2,1) Показатель фразовой ритмичности $K > 2$ равен 0.

Круглова: *Оттого, Ермил Зотыч, / говорит русская пословица, / что не все коту Масленица, / бывает и Великий пост.* (3,3,3,3)

Вторая ритмическая характеристика идеальна.

«Третья ритмическая характеристика – интонационная – составляет специфику ритма прозы в отличие от ритма стихов. Для стихотворного ритма интонация не так важна, как для прозаического. ... Для изучения прозаического ритма интонация не безразлична: она определена сочинителем, и контуры ее проступают в любом чтении. ... За идеальную ритмичность принимается такая, когда внутри фразы восходящая и нисходящая интонации (т. е. восходя-

щее и нисходящее движение тона) чередуются равномерно» (5, 157–158). Как показали исследования, в художественных и разговорных текстах интонация богаче вследствие синтаксических особенностей построения предложений, а именно, наличия сочинительных связей или особого рода бессоюзной связи, которые способствуют нисходящему тону интонации внутри предложения. Чем больше нисходящих движений тона в предложении, тем разнообразнее его интонация. Однако, несмотря на заданность авторской интонации текст допускает вариативность его прочтения. Поэтому важно учитывать синтаксическую структуру текста, «так как фразовая и интонационная характеристики ритма определяются прежде всего синтаксисом» (5, 163).

Рассмотрим примеры интонационной (И) характеристики пьесы.

Агния: «*Хорошо живи, / люди не похвалят, / и дурно живи, / никого не удивишь*». (2,2,2,2) $\wedge\wedge$

И фразовая, и интонационная ритмические характеристики в этом предложении совпадают с идеальными.

Феона: «*А я так полагаю: / богатые по богатым разойдутся, / умные по умным; / а вашему брату / валежник останется подбирать*» (3,3,2,2,3). Фразовая ритмическая характеристика равна нулю. Интонационная характеристика последнего предложения также не показывает отклонений от абсолютной ритмичности: $\wedge\wedge$.

Ипполит: «*Со временем тоже и я / могу человеком быть, / и по своему делу / даже очень много / противу других понятия имею*». $\wedge\wedge$

Одно отклонение от идеальной ритмичности дает повторяющееся повышение тона, а потому интонационная ритмическая характеристика равна 0,2 (1:5=0,2).

Феона: «*Дом-то у нас старый / княжеский, / комнат сорок / – пусто таково; / скажешь слово, / так даже гул идет; / вот он и бродит один / по комнатам-то*». $\wedge\wedge\wedge\wedge$ Из четырех возможных сочетаний дважды сочетаются одинаковые нисходящие тоны и один раз восходящий тон – это три отклонения от абсолютной ритмичности. И=0,4 (3:8=0,375). Казалось бы, предложение не вполне ритмичное, но в нем два раза повторяются нисходящие интонации, что, по мнению самой Ивановой-Лукьяновой, характеризует художественную речь и способствует ее гибкости в отличие от повышающихся интонаций, типичных для речи нехудожественной.

Следовательно, все три ритмические характеристики находят свое подтверждение в речи героев пьесы Островского. Большое количество «случайных метров» и вследствие этого высокая метризация текста пьесы придают высказываниям персонажей особую размеренность, близкие по длине фразы добавляют им равномерности, а плавно чередующиеся повышения тона и каденции завершают то эстетически непревзойденное впечатление, с которым тесно связаны в сознании русского человека достоинства произведений великого чародея театра.

А.Н. Островский тонко подметил образ жизни и особенности речи старого района Москвы, населенного, в основном, представителями купеческого и мещанского сословий, причем, эти особенности проявляются в пьесе не только в поведении и образе мыслей, формирующих сам строй речи персонажей, но и в ритмике этой речи, корнями уходящей в народную жизнь и народное творчество.

Литература

1. Цит. по: *Арьев А. Ю.* Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование // ЗАО Звезда. – СПб., 2009. – Гл. 2, § 5. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://coollib.com/b/2430/read#t65>
2. *Гаспаров М. Л.* Ритмика // КЛЭ: в 9 т. – М.: Советская энциклопедия, 1971. – Т. 6. – С. 302–303.
3. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Изд-во «Наука», 1984.
4. *Гиришман М. М.* Ритм // КЛЭ в 9 т. – М.: Советская энциклопедия, 1971. – Т. 6. – С. 301–302.

5. Иванова-Лукьянова Г. Н. Культура устной речи. Интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм: учеб. пособие для студ., аспирантов, преподавателей-филологов и уч-ся ст. кл. шк. гуманит. профиля. – М.: Изд-во «Флинта», 2002.

6. Островский А. Н. Не все коту масленица // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. – М.: Искусство, 1974. – Т. 3. – С. 339–389.

Е.М. Гуделева

Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых

ФИЛЬМ Р. ВАДИМА «И БОГ СОЗДАЛ ЖЕНЩИНУ» КАК ВАРИАНТ ПРОЧТЕНИЯ ДРАМЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО «БЕСПРИДАНИЦА»

Мысль о внутренней близости двух психологических драм – пьесы А.Н. Островского «Бесприданница» (1879) и фильма Роже Вадима «И бог создал женщину» (1956), объявленного первой ласточкой «новой волны», – была высказана лишь однажды, насколько нам известно, в современной кинокритике, причем высказана тезисно (11). Развертывание же объяснения абсолютно необходимо, поскольку зрителем и читателем указанная близость литературной первоосновы и ее решения в кинематографе скорее ощущается, нежели мыслится как нечто, подвластное логике.

Известно утверждение Владимира Игоревича Племянникова (настоящее имя Роже Вадима), неплохо знавшего русскую культуру, что «в отношении к жизни в отличие от французов-прагматиков» он, скорее, русский (9). Потомок старинного аристократического рода, Вадим пытался выразить себя в литературном творчестве и журналистике, в кино же провозгласил эпоху авторства и курс на изображение внутреннего мира героя.

Несмотря на то что рецепции А.Н. Островского во Франции более века (трактовок его драматургии на сцене посвящены работы Л.И. Гительмана, Е.М. Дунаевой, Г.Р. Зингера, К.Г. Филоновой, Т.Б. Проскурниковой), Р. Вадим открыто не причислял свой фильм ни к одному из видов экранизаций. Это не пересказ-иллюстрация, как, например, его «Опасные связи» 1959 г., не новое прочтение и не «вариации на тему», как, например, «Метценгерштейн» 1968 г. Тем не менее «приспособление» идей и конфликта русской драмы к духу современности в данном кинотексте внимательному зрителю более очевидно, чем, допустим, в сюрреалистическом «Тоби Даммите» Феллини, где режиссер чётко указал на новеллу Э.А. По как на источник своей «либеральной адаптации» (*англ.* в титрах *liberally adapted*).

Сценарий «Женщины...» написан Р. Вадимом и Р. Леви во время начала «игр» кинематографических «интеллектуалов», резко критиковавших эпоху потребления и исследовавших главный вопрос: почему в цивилизованном и материально благополучном обществе встречаются несчастные и отчужденные люди (7, 275; 4). В творчестве ведущих мастеров французского кинематографа того времени в форме переосмысления текстов литературы звучит тревога за человека в сложном мире («Красота дьявола» (1950) Р. Клера, «Жюльетта, или Ключ к сновидениям» (1951) М. Карне, «Горделивые» (1953) И. Аллегре). Момент биографии режиссера тоже мог стать стимулирующим фактором творческого мышления. В 1950-ые годы, по воспоминаниям Б. Бардо, тогда еще никому не известной манекенщицы и жены Вадима, они испытывали сильную нужду и «усталость безнадёжности» (2). Необходимо также учитывать литературность и цитатность антикоммерческой «новой волны», для которой проблемы драматургии А.Н. Островского, «укорененные в существе человека», конфликты его пьес – «труднейшие поединки, в которые вступает человек с жизнью» (3), – могли быть привлекательны и актуальны.

В этой связи обращение режиссера к сюжету и проблематике «Бесприданницы» (1878), написанной Островским в «сумеречное» для России время, вполне объяснимо. Конфликт и фильма и пьесы движим едиными пружинами. Власть денег и лжи – таков закон мира, избраженного обоими художниками. И в центре этого нерушимого мира собственности – юная, яркая и абсолютно бесхитростная героиня, никем не любимая и одинокая, каким-то чудесным образом существующая над суетой торгашества, борьбой тщеславий. Все восхищаются Ларисой Огудаловой и Джульетт Арди, вожделеют, но никто не пытается «заглянуть ... в душу» (6, 230). И те же мужские типажи: у драматурга – пожилой делец Кнуров, «блестящий» судовладелец Паратов и «смешной» Карандышев, у режиссера – немолодой богач Эрик Карадин, успешный Антуан Тардьё и его бедный брат Мишель Тардьё.

Чтобы понять характер главной героини, необходимо определить специфику художественных миров фильма и книги, которая заключается в организации места действия и особой динамике, движении.

В «Бесприданнице» Островского действие локализовано берегом выдуманного приволжского городка Бряхимова, все события происходят в один день. Перемещение героев в художественном мире от момента первого явления до последнего отличается замкнутостью в пространстве. Во втором действии герои перемещаются по комнате Огудаловых, Лариса выходит и возвращается через дверь справа. Из кабинета Карандышева (3-е действие) участники «знатного» обеда перемещаются в меблированную с претензиями комнату, затем снова в кабинет. Художественный мир пьесы имеет характеристики предельности, пассивного тления. Здесь даже чай пьют «до третьей тоски» (6, 158). Предосудительная в моральном отношении прогулка Ларисы с мужской компанией за Волгу повторится в фильме Роже Вадима – как побег героини с Антуаном в мир нетронутой природы – и закончится также прозаически: возвращением в знакомые декорации. Интересно, что многие персонажи имеют выход в иные сферы, помимо задействованных в пьесе (сестры Ларисы покидают город после замужества, Паратов появляется «наездами», а Кнуров и Вожеватов уезжают «разговаривать» в более привлекательные интерьеры). Кроме того, в случае с Ларисой пьеса пространственно замыкается. Героиня умирает под «громкий хор цыган» на фоне «декорации первого действия» (6, 216), перед чугунной решеткой, за которой виднеется Волга, леса, сёла и прочее «большое пространство», к которому она упорно стремилась. Трагическую «стационарность» Ларисы в бряхимовском мирке повторит ее экранная «модель».

Действие фильма «И Бог создал женщину» происходит в маленьком городке на Лазурном побережье. Сен-Тропе – замкнутый участком суши и побережьем мир, за пределы которого способны перемещаться многие герои, но не Джульетт. Попытка выйти в море на катере и приблизиться к счастью, соблазнив Антуана, обречена, и, вероятно, обреченность «подсказана» текстом Островского. Катер оказался неисправен, Антуан – начисто освобожден от вериг совести; для него, как для Сергея Сергеевича Паратова, «ничего заветного нет; найду выгоду, так всё продам», даже «волюшку» – за «полмиллиона-с» (6, 175, 190). В одном из эпизодов фильма персонаж Вадима четко дублирует своего прототипа, признаваясь, что собирается жениться по расчету на богатой родственнице хозяина.

Хотя события в фильме происходят за несколько месяцев, передвижение героини в художественном мире киноленты от первого эпизода к последнему также закольцовано: кинокартина Вадима начинается с панорамы домов у побережья и заканчивается общим планом рабочего квартала. Р. Вадим и оператор А. Тирар подчеркнули образ замкнутого и рационализованного пространства «синтаксически» – на уровне структурирования киноматериала: начальные и финальные титры сняты в эстетике черно-белого кино – цветной фильм «вмонтирован» в титры как в раму.

Художественный мир «Бесприданницы» насыщен разными формами динамики: по Волге резово «бегают» пароходы, палат пушки, по бульвару ездят коляски, «раздышаться и разгуляться» выходит публика, в доме Огудаловых всегда гости, суматоха: то ли «базар», то ли «табор» (6, 158, 162).

Движение, характеризующее ключевых персонажей «Бесприданницы», на удивление точно повторяется в фильме Вадима. Постоянная ходьба миллионера Эрика в кадре, регулярное отбытие в море и возвращение, неустанное вращение вокруг желанной цели – юной Джульетт – напоминает топтание, «кружение» Кнурова, ежеутренне «проминающего» бульвар и периодически наносящего визиты в дом Огудаловых. Роли Паратова и Антуана в обеих драмах резко отрицательные. Появление этих персонажей вносит беспорядок и разрушение в хрупкий мир героинь. Образ красавца-эгоиста Антуана, «болезненно» любимого Джульетт, связан с транспортными средствами – автобусами, яхтами, катерами, машинами – и соотносится с архетипом психопомпа; но, вместо того чтобы переместить девушку в любую другую систему координат, Антуан предаёт. Предаёт дважды, разрушая сразу несколько судеб: сначала на манер Васи Вожеватова разыгрывает на вечеринке с друзьями тело Джульетт как приз, а позже соглашается на мимолетную связь с женой брата. Так же и герой Островского, «с шиком живущий» Сергей Паратов, ассоциирующийся в драме с быстрым перемещением, стремительным действием (выражено семами «улетел», «скрылся», «бежал», «исчез», сравнением с ветром, упоминанием о меткой стрельбе, пароходах), определяет участь Ларисы: всего на несколько часов он увозит девушку от жениха, окончательно погубив ее репутацию и сломав жизнь. В пьесе Островского небогатый чиновник Юлий Карандышев (прототип вадимовского Мишеля Тардьё) – амбициозный тип маленького человека. Обсуждая место и роль Карандышева при доме Огудаловых, герои с усмешкой вспоминают его вечную суету не к месту: «давно у них в доме *вертится* (здесь и далее курсив наш. – Е.Г.)»; «роли *разыгрывает*»; «*насмешил* всех»; «квартиру свою *вздумал отделявать*, – вот *чудит*-то»; «*топорщится*» (6, 164, 165). Мишель Тардьё в блестящем исполнении Жана Луи Трентиньяна, с его угловатой, неловкой жестикуляцией, тоже комичен (эпизоды педантичного складывания вещей за нерадивой женошкой, издевок со стороны местной молодёжи), но, в отличие от Юлия Капитоныча Карандышева, перед нами не вечно суетящийся персонаж. Режиссер лишает русского прототипа мелкого честолюбия, наделяет чуткостью, обаянием и трезвой самооценкой. Мишель – единственный в фильме честный юноша, искренне влюбленный в Джульетт и в одиночку противостоящий коварству других мужчин – прощает взбунтовавшуюся жену. Не случайно в конце кинокартины решающий выстрел попадает не в цель, а в Эрика – главного кукловода лживого мира.

В характере Ларисы Огудаловой ощущается жажда динамики, перемены. Эта потенция обретает в мире косного Бряхимова характер не перемены, а вечного перемещения в начальную точку. На протяжении всех явлений Лариса переходит из комнаты в комнату, за шампанским – и обратно, по лестнице с этажа и на этаж, от одного участка сцены на другой, «уходит направо» (6, 201), не дождавись тоста – выходит... Для Джульетт Арди, также постоянно пребывающей в движении (она танцует дома и на работе, стремительно ходит из комнаты в комнату, перемещается от одного конца причала к другому), «запертость» мира становится настоящим испытанием.

Способ перемещения обеих героинь в пространстве отражает неприглядную роль яркой, свободомыслящей личности в обществе с «материализованным» типом сознания – роль вещи, чьей-то собственности. В обеих драмах сильны мотивы несвободы и духоты. Ирония из уст Эрика: «Ты не для такой жизни создана» – явная реминисценция философского кредо купца-воротилы Кнурова: «Она создана для блеску» (6, 166); «А хорошо б с такой барышней в Париж прокатиться на выставку» (6, 163). Характер движения героини в художественном

мире произведения также отражает ее душевное состояние и отношение с враждебным окружающим миром – это «движение – метание» птицы, запертой в клетке (8, 357), причем метание в обоих случаях сопровождается тревожным предчувствием, жадной уехать и всегда заканчивается движением-возвратом. В атмосфере постоянного томления героиня усиливается звучание темы смерти («Я боюсь, я чего-то боюсь» (6, 187), «Мне кажется, я скоро умру», «Как хорошо умереть» (6, 228), – говорят обе девушки. Они воплощение простоты, «не умеющей лгать», в них нет «ничего тривиального».

Р. Вадим не преследовал цель трактовать пьесу Островского, переписать текст, тем не менее, он не отказывался от стихийных заимствований, говоря, что «сама фабула этого фильма служила лишь предлогом, чтобы показать совершенно особый персонаж, главную героиню» (10).

В реалистической социально-бытовой драме детализированный портрет, атрибуты героя отображают психику или характер, это посредники «между изображаемым и его окружением» (8, 172; 5). Бинобль, шампанское, романы, мечты о лесах и полях, корзина, игра на гитаре и пение, упоминающиеся в связи с Ларисой Огудаловой в пьесе, – система, которую важно правильно «декодировать».

Привычка Ларисы при выходе на набережную садиться на скамейку у решётки и смотреть в бинокль за Волгу выделяет в ней креатуру, подверженную иллюзиям и мечтам, за которыми неизвестность, глубокие заблуждения и фатализм. Неслучайна в тексте драмы связь укорененного в романтической традиции (Э.Т.А. Гофман «Песочный человек», Э.А. По «Очки» и т.п.) мотива оптического прибора с мотивом головокружения, прыжка с высоты, стремлением в леса. Шампанское, которое Лариса подносит гостям, но ни разу не выпивает сама, может являться знаком ее принадлежности к праздному миру барской иррациональности, миру грязных «шутников», ради удовлетворения собственных прихотей способных растоптать чужую жизнь (неупотребление Ларисой шампанского – несостоявшаяся идея «причастия», окончательной «унии»). Корзина для грибов и ягод, появляющаяся в руках Ларисы в третьем действии явно не к месту (на что обращает внимание Харита Игнатьевна), – атрибут сезона, намекающий на женское начало и осуществление результатов (если бы корзина была полной). Корзина пуста, как пусты и бессмысленны читаемые Ларисой романы, выученные Вожеватовым песенки, – это аллегория миража, созданного воображением Ларисы в ее попытке примириться со своей участью и тоской по яркой жизни.

Но меняются времена, меняются настроения и актеров, и зрителей. Режиссер, выбирая на роль «бесприданницы» пылкую Б. Бардо, существенно изменяет акценты в трактовке главного женского образа. Не случайно рефреном через всю картину «И Бог создал женщину...» проходит характеристика Джульетт: «Распушенная, невоспитанная, ленивая, сумасбродная!» В фильме образ героини углубляется В.И. Племянниковым за счет дополнения и изменения её атрибутики. Море, солнце, ветер, песок, нагота, птица в клетке, велосипед с его этимологией Гермесовых сандалий и музыка, сопутствующие Джульетт на протяжении фильма, – всё помогает подчеркнуть свойственную ее натуре инерцию перерождения, тягу к обретению субъективности, сексуальную энергию и демиургическое начало.

Если Лариса Огудалова – олицетворение нестереотипного мышления, не имеющего шансов выжить в системе цинизма и *ratio*, то Джульетт – не просто жертва, она в какой-то мере создатель нового мира. Эта мысль хорошо просматривается в одном из финальных эпизодов.

Островский дает Ларисе Дмитриевне хорошие вокальные данные, Вадим, помимо любви к музыке и пению, заставляет свою героиню танцевать. Сцена, в которой Б. Бардо отплясывает на столе, до сих пор одна из самых волнующих в мировом кино. Ча-ча-ча, исполняющийся чаще всего в ритме 120 ударов в минуту, считают «танцем соблазнения». Примечательно, что мы знакомимся с героиней Вадима под ритмы кубинской музыки (мамбо – один из вариантов

ритма ча-ча-ча) и заканчиваем знакомство также под ритмы ча-ча-ча во время репетиции группы «Виски-клуб». Неистовое, провокационное кружение Джульетт в расстегнутой юбке возле зеркала и на столе под девизом: «Я больше не хочу ни о чем думать!» становится апофеозом отпущенной на волю свободной стихии, проявлением в героине «сверхъестественного начала» (8, 356). В этой связи интересна аналогия «драма – фильм»: Лариса в 11-м явлении 3-го действия поёт романс на стихи Баратынского «Не искушай меня без нужды» вопреки своей воле, назло своему жениху, публично представившего ее своей собственностью, – поет как заклинание, сублимирующее ее трагическое состояние. Джульетт танцует во хмелю, под воздействием источника дионисийской энергетики, вопреки всеобщим призывам прекратить – и не может остановиться. Эмоции, переживаемые Джульетт, выдают ее неуправляемое желание жить, любить, думать и поступать свободно.

Танец Джульетт – форма движения, противостоящая косному миру. «Ритмические и экзотические движения <...> ассоциируются с силами порядка и творчества» (1, 479). Затихание движения после неудачного выстрела и хрестоматийная финальная пощечина сопровождаются также затиханием звуков, успокоением страстей, перестановкой сил в структуре художественного мира. Так, Эрик Карагин, убегающий с места публичного позора, диктует Антуану такую же модель поведения. Не остается сомнений и насчет Мишеля: «Ему 20 лет, как-нибудь выпутается». Относительно Джульетт возможно развитие сюжетной линии героини «со-аллюзивного» английского фильма Дж. Шлезингера «Дорогуша», сатирически изображающего уклад британского общества. Там, где А.Н. Островский исследует общество, Р. Вадим его наблюдает. Режиссер не предлагает ни выводов, ни моральных выкладок, он даже не завершает, а точно останавливает фильм, приглашая зрителя включиться в достраивание нефиксированных смыслов кинотекста.

Подведем итог сопоставлению фильма и драмы. В центре обоих произведений – бытие неординарной, «горячей» личности в условиях абсолютной замкнутости, несвободы, мира масок – уклада, изначально враждебного личностному началу либо, в лучшем случае, его деформирующему. Фермент общности с «Бесприданницей» таится в конфликте и проблематике, организации художественного мира и фабулы кинокартины, в использовании некоторых мотивов, а также в образе и характере главной героини. «И Бог создал женщину» логично рассматривать не как фильм-драму «на основе» и «по мотивам» пьесы А.Н. Островского, не как ремейк существующих экранизаций 1912 и 1936 года или пролегомен ко многим социально-психологическим драмам, снятым позже (например, «Бесприданница» Андруса Пуустусмаа 2011 года). Перед нами современный опыт экранного прочтения вопросов русской драмы режиссером-«интеллектуалом». Текст «Бесприданницы» для Вадима – и цитата, и жизненно глубинная реминисценция. Идеи Островского, внедренные в кино, помогают Р. Вадиму воссоздать современные реалии, а также адаптировать к новым условиям героиню, изменив представление о ее личности и характере.

Литература

1. Андреева В. и др. Энциклопедия: символы, знаки, эмблемы. – М., 2004.
2. Венсано Д. Французская «новая волна»: рождение звезды // Искусство кино. – 2010. – №3. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/2010/n3-article17.html>.
3. Дунаева Е.А. А.Н. Островский. К проблеме метода исследования его драматургии // Студенческий сайт ТНУ им. В.И. Вернадского. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tnu.in.ua/study/books.php?do=file&id=1666>.
4. Кулиш С. «Новая волна» – сорок лет спустя // Искусство кино. – 1999. – №5. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/1999/n5-article24.html#2>.
5. Мурзак И.И. Введение в литературоведение. – М., 2007 // Виртуальная библиотека «www.a4format.ru». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.a4format.ru/pdf_files_slovari/4b992808.pdf.
6. Островский А.Н. Бесприданница // Островский А.Н. Полн. собр. соч. Т.8. – М., 1950. – С. 157–231.

7. *Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. – М., 2011.
8. *Фарино Е.* Введение в литературоведение. – СПб., 2004.
9. *Чеботарь С.* Роже Вадим. Праздник длиною в жизнь // Сайт Серафимы Чеботарь. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chebotar.net/article/80-2010-10-31-22-22-43.html>.
10. *Шлаен Б.* Творец кинозвезд (Памяти Роже Вадима) // Вестник. – 2000. – № 5 (238), 29 февраля. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vestnik.com/issues/2000/0229/koi/shlaen.htm>.
11. Natty chaos. Рецензия от 7 апреля 2011 г. // Сайт Рунета «Кинопоиск». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kinopoisk.ru/film/26489/>.

Н.Л. Ермолаева

Ивановский государственный университет

И.А. ГОНЧАРОВ И А.Н. ОСТРОВСКИЙ ОБ АКТЁРАХ, ТЕАТРАЛЬНОМ РЕПЕРТУАРЕ И ПУБЛИКЕ¹

И.А. Гончаров первым сумел оценить масштабы таланта А.Н. Островского, назвав его «создателем народного театра» в России. Дарование великого драматурга он отличал от дарования многих современников, считал его наиболее близким собственному (см.: 2, 110–112). Дорожил дружбой с Гончаровым, высоко оценивал его творчество и Островский. Общность жизненного опыта (оба происходили из недворянских семей, оба рано приобщились к народной культуре), во многом определила приметы родственности в их нравственно-эстетической позиции.

Литературно-критическое наследие Гончарова невелико, и в нём обращает на себя внимание то обстоятельство, что ни проза, ни поэзия не удостоились такого внимания писателя, как драматургия. Все три его критические статьи: «Мильон терзаний» (1872), «Опять “Гамлет” на русской сцене» (1875), «Материалы, заготовляемые для критической статьи об Островском» (1873), из которых закончена и опубликована при жизни писателя была только первая, свидетельствуют о том, что представления Гончарова о современной ему драматургии, о театре, об игре и культуре актёра, о театральном репертуаре оказываются во многом близки Островскому, который высказал свои убеждения в статьях, записках и письмах по вопросам театральной жизни: «Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России» (1863), «Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881), «О причинах упадка драматического театра в Москве» (ок. 1883) и др.

Гончаров судит о драматургии как прозаик, и драма, комедия для него – это прежде всего произведение литературное. В письме актёру И.И. Монахову от 26 ноября 1876 года писатель рассуждает о том, что Островского он любил «читать, а не смотреть на сцене», постановки его пьес нравились ему редко (4, 217). В статье «Мильон терзаний» Гончаров в качестве первого требования к актёру выдвигает следующее: «В таких высоких литературных произведениях, как “Торе от ума”, как “Борис Годунов” Пушкина и некоторых других, исполнение должно быть не только сценическое, но наиболее литературное... Актёр, как музыкант, обязан доиграться, то есть додуматься до того звука голоса и до той интонации, какими должен быть произнесён каждый стих... <...> каждое слово с неверной интонацией будет резать ухо как фальшивая нота» (3, VIII, 46–47). Гончаров обеспокоен низкой актёрской культурой в современном театре: «Большинство артистов не может также похвастаться... верным художественным чтением... с русской сцены всё более и более удаляется это капитальное условие» (3, VIII, 49).

Островский в полной мере разделяет убеждение Гончарова в том, что драматическое произведение прежде всего должно быть высокохудожественным, однако не мыслит его существование без сцены. Он с глубокой горечью характеризует положение современного театра

и русского драматического писателя: «Пьесы, написанные прежде для сильных актёров, теперь уж стали не по силам исполнителям...; ...пьесы, написанные не по средствам актёров, уже успеха иметь не могли. <...> Положение известных драматических писателей стало невыносимо тяжело: им приходилось или расстаться с своим высоким положением в литературе, давая жидкие произведения, по средствам плохих исполнителей, или писать пьесы с прежней силой, не принимая в расчёт способности артистов, – и в таком случае видеть неуспех своих произведений и постепенно терять свою известность, приобретенную тяжёлым и честным трудом» (5, 115, 200).

И Гончарова и Островского волнует вопрос о профессионализме актёра, об уровне его личной культуры. Особенно большие претензии оба писателя предъявляют труппе Александринского театра. По поводу постановки «Горя от ума» Гончаров пишет: «В игре, вместо ансамбля, господствует разладица, точно в хоре, не успевшем спеться. <...> В мимике у некоторых много лишней суеты, этой мнимой, фальшивой игры. Даже и те, кому приходится сказать два-три слова, сопровождают их или усиленными, ненужными на них ударениями, или лишними жестами, не то так какой-то игрой в походке, чтобы дать заметить о себе на сцене, хотя эти два-три слова, сказанные умно, с тактом, были бы замечены гораздо больше, нежели все телесные упражнения» (3, VIII, 48–49).

Для Гончарова вопрос о культуре героя связан с вопросом о падении общего уровня культуры в современном обществе. Писателя горячо волнует ситуация, когда с утратой уважительного отношения к образу жизни аристократии в 1860–1870-е годы, общество теряет и уважение к серьёзному классическому образованию, нравственному воспитанию. Гончаров отстаивает классическое образование как необходимый фундамент для каждого культурного человека. Об этом говорит его герой Чешнёв в очерке «Литературный вечер»: «Пусть волчица и не кормила Ромула и Рема, а всё-таки нельзя не выучить этой фавулы... вы без всего этого в жизни и шагу не сделаете! Пожалуй, забыть можно, но узнать нужно. Эти предания слились с историей. Мало ли вы выучиваете такого, что вам не понадобится потом в жизни; но всё изученное входит в плоть и кровь вашего нравственного, умственного и эстетического образования! Без этой подкладки древних классиков, их образцов во всё – смело скажу, человек образованным назваться не может» (3, VII, 114). Приходится только удивляться тому, насколько актуальны эти суждения писателя в наше время!

Как будто подхватывая слова Гончарова, Островский говорит об актёрах Александринского театра: «Распушенность узаконилась между ними, небрежность исполнения они стали считать достоинством, непременно, отличительным признаком актёра-художника, чем-то высокоартистическим. <...> Неразвитые, необразованные, не очень умные, не знакомые ни с одной литературой, не исключая и своей отечественной, петербургские премьеры свысока относились к авторам и пьесам» (5, 202). Островский убеждён, что в театре не должно быть любителей, игра актёра-любителя не может достичь тех нравственных целей, которые стоят перед театром. Только истинно профессиональный театр способен обеспечить изящное времяпрепровождение, «культурную прививку», просветляющее влияние на душу зрителя (5, 181). Обо всём этом Островский не устаёт говорить, и в его высказываниях угадывается, как и у Гончарова, обеспокоенность падением уровня культуры в обществе в целом.

В рассуждениях об актёрах проявляются особенности характера и темперамента писателей. Если Гончаров деликатен, рассудителен, уравновешен, осторожен, то Островский горяч, прям, резковат. И это понятно: он, как никто другой, лично заинтересован в постановке каждой пьесы, в игре каждого исполнителя. Записки и письма драматурга адресованы чиновникам от театра, привлечь их внимание к проблеме – вот его задача.

С общим падением культуры в актёрской и театральной среде писатели связывают вопрос о репертуаре современного театра. Гончарова беспокоит тот факт, что русские актёры не

умеют верно читать пьесы Грибоедова, Мольера, Шекспира, Шиллера, «новые исторические драмы, как “Смерть Иоанна Грозного”, “Василиса Мелентьева”, “Шуйский”» и др....» (3, VIII, 50). В статье «Опять “Гамлет” на русской сцене» писатель говорит о том, что в настоящее время на сцене «нравы высшего по образованию, европейско-русского общества остаются почти неприкосновенными, ожидающими своего комика и трагика» (3, VIII, 53), в результате чего таким талантливым и высокообразованным актёрам с привычками и манерами «порядочного человека», «барина» (3, VIII, 55), как актёр Александринского театра А.А. Нильский, сейчас нечего играть на сцене, его талант не соответствует тем амплуа, которые предоставляет современная драматургия.

Островский как бы конкретизирует мысли Гончарова и говорит о том, что в театре «автор и актёр помогают друг другу, их успехи неразлучны. <...> Пьесы, написанные прежде для сильных актёров, теперь уже не по силам исполнителям и прежнего успеха иметь не могут... Большие исторические пьесы, которые Москва так любит, итти не могут от недостатка персонала. <...> Мы не пишем больших исторических пьес потому, что ставить нельзя... Со смерти Полтавцева нет трагика... <...> А теперь у нас Грозного играет или комик (Шумский) или бывший любовник (Самарин)» (5, 115–116).

Другой вопрос, волнующий обоих писателей, – публика. В поле зрения Гончарова, всегда симпатизировавшего дворянской интеллигенции столицы и настороженно относившегося к народу, вопрос о том, насколько востребованы пьесы Островского в кругу дворянской аристократии, является наиболее важным. В незаконченной статье об Островском писатель жалеет, что большая часть этой публики не вникает в «силу... литературного значения» произведений драматурга, но ищет в них «только сценического спектакля», «удовольствия...» (3, VIII, 150). Писатель вынужден признать, что у «высшего круга» «своеобразный взгляд... туго поддающийся новизне... <...> Всё это составляет пёстрый и любопытный музей – любителей, ценителей и знатоков искусства и литературы» (3, VIII, 152–153). Представители этого круга никогда не поймут Островского, поскольку их жизненный опыт далёк от того быта и нравов, которые отражены в его пьесах. Гончаров видит и то, что «высший круг», постепенно уступает «первенство тем из русских людей, которые воспитались и прочно образовались не только в духе русских политических, общественных и других интересов... но и в русских нравах, среди русского быта, преимущественно и *больше* всего владеют и русским складом ума и коренным русским языком» (3, VIII, 154–155) (здесь и далее курсив наш. – *Н.Е.*).

Гончаров приветствует и другую часть публики, «огромную, надежную, лучшую опору нашего драматурга... громадное большинство и грамотных и неграмотных простых людей», которые «знают Островского только по сцене и любят его слепо, инстинктивно, не входя в критическую литературную оценку, ценят чутьем, которое наводит их на некоторые тёмные соображения о правдивости изображаемых на сцене их нравов, обычаев, слабостей и хороших, симпатичных сторон» (3, VIII, 154–155).

Островский, как и Гончаров, неизменно высказывает обеспокоенность культурным обликом публики, посетителей театров в столицах и в провинции. Проживая в Москве, где большая часть посетителей театров не дворянская аристократия, а новая буржуазия, драматург даёт ей неллицеприятные оценки: «Посещать публичные собрания и увеселения для богатого купца не внутренняя потребность, а внешняя необходимость: нельзя от других отставать; эта публика бывает в театре точно по наряду... <...> Буржуазия и везде не отличается особенно благотворным влиянием на искусство, а в Москве тем более. Московское разбогатевшее купечество гораздо менее развито, чем европейское. <...> Потеряв русский смысл, они (сыновья богатых купцов. – *Н.Е.*) не нажили европейского ума; русское они презирают, а иностранного не понимают... <...> В этой публике нет собственного понимания, нет воспри-

имчивости, нет движения, нет общности между ней и пьесой. Пьеса идёт как перед пустой залой» (5, 177–178).

Если Гончаров видит определённую ущербность театра Островского в его обращённости к бытовому репертуару, то драматург отстаивает этот репертуар, поскольку знает, как дорожит им «свежая публика»: «В Москве могучая, но грубая крестьянская сила очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике более всего помогает театр, которого она так жаждет... <...> Бытовой репертуар, если художествен, т. е. если правдив, – великое дело для новой, восприимчивой публики: он покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать и что есть в нём дикого и грубого, с чем он должен бороться» (5, 181).

Об историческом репертуаре Островский пишет: «Ещё сильнее действуют на свежую публику исторические драмы и хроники: они развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к отечеству. Публика жаждет знать свою историю; учёные изыскания и монографии этого знания ей не дадут... <...> Историк передает, *что было*: драматический поэт показывает, *как было*, он переносит зрителя на самое место действия и делает его участником события. ...самый простой человек непременно прослезится, когда увидит Минина живого, услышит его горячую, восторженную речь, увидит, как женщины кладут к его ногам ожерелья, как бедняки снимают свои медные кресты с шеи на святое дело» (5, 181–182).

Заключая, хотелось бы отметить, что единодушие Гончарова и Островского в вопросах театра можно объяснить не просто личной заинтересованностью каждого в культурном облике актёра, публики и общества в целом, но и дружеским общением писателей. Приезжая в Петербург, Островский неизменно встречался с Гончаровым. Особенно частыми эти встречи были в 1870-х годах. М.И. Семевский приводит в своих воспоминаниях следующее высказывание Островского: «...Довольно вам сказать, что в нынешний приезд я даже не был у Ивана Александровича Гончарова, а между тем к нему каждый приезд свой в Петербург считал долгом являться; точно так же, как, приехавши в Москву нельзя не посетить Иверской Божьей матери, так в Петербурге нельзя не побывать и не явиться к Ивану Александровичу Гончарову» (1, 156). Несомненно, что во время этих встреч предметом обсуждения становились те вопросы, которые волновали обоих.

Примечание

¹ Статья написана при финансовой поддержке РГНФ. Проект № 13-04-00113а.

Литература

1. А. Н. Островский в воспоминаниях современников. – М., 1966.
2. А. Н. Островский. Энциклопедия. – Кострома-Шуя, 2012.
3. Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. – М., 1977–1980.
4. И. А. Гончаров: Новые материалы и исследования (Литературное наследство. Т. 102). – М., 2000.
5. Островский А. Н. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. – М., 1960.

В.А. Тезина

Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова

ГЕРОИ-ПРАВЕДНИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И А.Н. ОСТРОВСКОГО

Отношения между Достоевским и Островским – целая самостоятельная проблема. Их творческие переключки, внутренняя полемичность в понимании и решении задач собственного творчества заслуживают специального и пристального внимания.

В 60-е годы XIX века Федор Михайлович оказывается широко вовлеченным в театральные интересы, в повседневную жизнь русской сцены. Именно в этот период А.Н. Островский сотрудничает с журналом братьев Достоевских «Время». Пьеса «Грех да беда на кого не живет», удостоенная высшей литературной награды – Уваровской премии, была напечатана в журнале «Время» в 1863 году и произвела на Федора Михайловича большое впечатление. Достоевский был на премьере, а в 1891 году написал рецензию «Об игре Васильева в «Грех да беда на кого не живет»». Исследователи полагают, что драма А.Н. Островского «Грех да беда на кого не живет» оказала заметное влияние на роман Достоевского «Подорожник» (1875). И.Л. Альми в статье «Пьеса «Грех да беда на кого не живет» в соотношении с «Грозой» высказала мысль о том, что образ «земного рая», предстающий из монолога героя пьесы старика Архипа, «напоминает прозрение праведников в поздних романах Достоевского, в частности, рассказы странника Макара. Близкие картины есть и в «Житии» старца Зосимы. Причем суть близости не в единстве описательных деталей. Важнее – единство эмоциональное, а в конечном итоге и идеологическое: окрашенность всей картины в тона высокого умиления <...> Речь идет, таким образом, об органической подоснове религиозного восприятия жизни» (1, 107). Философская критика русского зарубежья (митрополит Антоний (Храповицкий), В.В.Зеньковский, К.В. Мочульский) рассматривала образ Макара как тип народной святости, восходящий к житийной литературе, подчеркивая его уникальность для Достоевского, другие праведники которого (Тихон в «Бесах», старец Зосима в «Братьях Карамазовых») принадлежат к кругу образованных людей.

Эмоциональная и духовная близость странника Макара и старика Архипа заставила нас обратиться к теме праведничества, к типу героя-праведника, который наиболее цельно представлен в творчестве Н.А. Некрасова, Н.С. Лескова, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева и занимает важное место в художественном сознании эпохи.

Образ героя-праведника как художественный тип появляется в русской литературе во второй половине XIX века, но понятие «праведничество» до сих пор не осмыслено литературоведами, вследствие чего слово «праведник» зачастую употребляется произвольно, не как термин. А.Б. Тарасов в монографии, посвященной духовно-религиозным аспектам художественного творчества Л.Н. Толстого, предлагает говорить об «авторских праведниках» (9, 12), то есть о своеобразии концепции праведничества в данном случае Достоевского и Островского. Прежде заметим, что праведность в Православии – это еще не святость, это ступень, скорее, на пути к святости – особой сопричастности человека Духу Святому. Состояние святости и предполагает праведность, и в то же время ее превосходит. Так, в человеке праведном, пока еще не достигшем святости, не изживают до конца страсти, грехи. Но такой человек стремится жить по совести и правде, проявляет милосердие к ближним (и неближним), исполняет правило «как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними» (Мтф.: 7, 12), – и, следовательно, является праведником.

Изучение духовной атмосферы эпохи Достоевского и Островского, сравнительный анализ их произведений со Священным Писанием и Преданием позволяют сделать вывод о том, что

оба писателя пытались воплотить именно православный идеал праведничества. Праведные герои Достоевского, как замечает Ю.В. Лебедев, «славословят Бога в Божьем творении, чувствуют и благоговейно чтят Божественную основу мира. Чистому сердцу их открывается рай на этой земле» (5, 199). «Всё есть тайна, друг, во всём тайна Божия. В каждом дереве, в каждой былинке эта самая тайна заключается. Птичка ли малая поёт, али звезды всем сонмом на небе блещут в ночи – всё это одна тайна, одинаковая», – говорит Макар Долгорукий (2, 383). В черновиках к «Подростку» есть замечание Достоевского: «В этих существах, как в Макаре, – Царство Божие» (4, 399). Макар воспринимает Божий мир, людей вокруг себя со смиренным, но весёлым сердцем.

Слепой старик Архип в пьесе Островского «Грех да беда на кого не живет» восклицает: «Красен, Афоня, красен Божий мир! Вот теперь роса будет падать, от всякого цвету дух пойдёт; а там звездочки зажгутся; а над звездами, Афоня, наш Творец милосердный. Кабы мы получше помнили, что он милосерд, сами были бы милосерднее!» (7, 402).

Мудрость, ясность и чистота слова как награда, обретенная через страдание, смирение перед ликом Божьей Правды, радость восприятия мира земного – все эти характерные для праведников качества мы замечаем и в Макаре, и в старике Архипе. Христианское осмысление проблемы страдания является, на наш взгляд, одним из главнейших идейных основ всего романного творчества Ф.М. Достоевского. Островский так же, как и Достоевский, с христианской точки зрения понимает страдание – как возможность духовного просветления героев. В его пьесе физически слепой, но духовно ясно видящий старик Архип разговаривает о страдании с внуком Афоней, «болезненным мальчиком, у которого «ничего душа не принимает», которого «тоска пуще за сердце сосёт». «Ну и благодари Бога, что он так умудрил тебя, – говорит Архип, – мир тебя не прельщает, соблазну ты не знаешь <...> и греха, значит, на тебе меньше. Вот тебе какое счастье!» (7, 400). При этом старик Архип осознаёт и свою греховность, слепоту он воспринимает как испытание перед физической смертью. Таким образом, оба этих героя олицетворяют собой религиозный тип сознания.

Таким образом, своеобразие концепции праведничества Достоевского и Островского заключается, на наш взгляд, в несомненной связи с церковно-христианской традицией, где праведность понимается как ступень пути, который приводит душу к спасению. В героях-праведниках нашло отражение не официальное, а так называемое народное православие, характерное для большей части русского крестьянства. По определению А.А. Панченко, народное православие является исторической формой развития фольклорного сознания, отличающаяся «от архаической мифологии и от догматического христианства. Оно включает в себя элементы обеих религиозно-мировоззренческих систем» (8, 35).

Так, многие черты поэтики образа странника Макара в романе «Подросток» и старика Архипа в пьесе «Грех да беда на кого не живет» связаны с использованием архаичных, в том числе фольклорных элементов. Например, отмечается художественное функционирование в романе такого специфического вида народного искусства, как духовные стихи. В романе «Подросток», замечает В.А. Михнюкевич, сюжетный мотив и образ странника Макара «как будто прямо взят из духовных стихов, где рассказывается о самих их исполнителях – «каликах переходящих», которые разносили вести о том, что творилось нового на русской земле, они несли в массы народа и те правила веры, которые подобало ведать всякому христианину. Именно таков Макар Долгорукий с его верой в почвенную Россию и олицетворяющий все лучшее в русском народе» (6, 82).

Старик Архип в пьесе Островского свою проповедь смирения, обращенную к Афоне, иллюстрирует поучительным рассказом о себе, о своей жизни. Этот рассказ также входил наряду с духовными стихами в репертуар странников-калик. В речи Архипа встречаются Богородичные мотивы, точнее – упомянутая первая строка «Песни Пресвятой Богородицы» – «Величит душа Моя Господа», в которой воспевается милость Божия, Его величие, Радость

духа «о Бозе». Речевая индивидуализация проявляется в репликах Архипа с многочисленными пословицами и поговорками, в которых выражена мудрость народная.

Макар Долгорукий, как и старик Архип, изображен «больным старцем», который «болен ногами пуше», но, несмотря на физическую немощь, он обращается к Аркадию со словами: «за что, кажись, душа зацепилась, а все держится, а всё свету рада» (2, 383). «Не ропщи, выюнош, тем еще прекрасней оно, что тайна – прибавил он умиленно» (2, 383). Лексика «умилительного тона» входит в речь как праведного героя («голубчик», «блаженно», «благо-ленно», «един лишь Господь», «и воссияет земля паче солнца», «единный бесценный рай»), так и в повествование рассказчика (то есть самого Подростка). Благодать Божию несет в мир Макар Долгорукий, он не прозорлив, как другие праведники Достоевского, но действие божественной благодати испытывает Аркадий перед встречей с Макаром Ивановичем, когда он видит луч солнца и слышит творимую странником Иисусову молитву: «Я лежал лицом к стене и вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно заходящего солнца <...> и вот помню, вся душа моя как бы выиграла и как бы новый свет проник в мое сердце» (2, 388).

Старик Архип в пьесе Островского наделён даром христианской мудрости. Свет этой мудрости проникает в души окружающих его героев, ведь не случайно его просят поговорить с Красновым, «укротить его сердце», внести мир в его отношения с Татьяной Даниловной. В художественном пространстве драмы старик Архип является главным выразителем Божьей Правды. Недаром в финале именно он выносит нравственный приговор своему старшему внуку Краснову, совершившему убийство жены: «Что ты сделал? Кто тебе волю дал! Нешто она перед тобой одним виновата? Она прежде всего перед Богом виновата, а ты, гордый, самовольный человек, ты сам своим судом судить захотел. Не захотел ты подождать милосердного суда Божьего, так и сам ступай теперь на суд человеческий!» (7, 448). Восприятие мира таким, каким он был до грехопадения, приближает героев к образам святых, канонизированных в XX веке, но известных и прославленных еще при жизни Островского и Достоевского. Это святой праведный Серафим Саровский, святой праведный Иоанн Кронштадский, преподобный Феофан Затворник, преподобный Амвросий Оптинский и многие другие.

Позднее Островский найдет образы героев-праведников в истории святой Руси. Речь идет о том периоде (1861-1865), когда были написаны исторические хроники «Козьма Захарьич Минин, Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино». В них драматург выразит свои самые важные мысли об идеале России, её искании Небесной Правды. Островский обращается к эпохе великой Смуты XVII века – к переломному моменту в истории русской государственности. Герои-праведники здесь иные, в их речи нет радостного умиления, они – призванные на подвиг мученики, «алчущие жаждающие правды», на них возложена великая миссия – защита Святой Руси, и в этом смысле они – святые праведники.

На наш взгляд, благодаря присутствию в художественном пространстве произведения героев-праведников, пьеса Островского «Грех да беда на кого не живет» и роман Достоевского «Подросток» приобрели художественную целостность и завершенность. В основе рассмотренных нами образов лежат узнаваемые также житийные архетипы: мудрое понимание смерти, служение людям, аскетизм, подвижнический труд. С помощью выразительных средств языка, используемых в речи героев, деталей внешности писатели показывают, как эти праведники отличаются от других персонажей, которые еще только находятся в духовных поисках. Земной путь героев-праведников Достоевского и Островского представляет главную ценность, так как воплощает близкую к идеальной модель отношений с миром.

Литература

1. Альми И. Л. Пьеса «Грех да беда на кого не живет» в соотнесенности с «Грозой» // Щельковские чтения 2003: А.Н. Островский в современном мире: сб. статей. – Кострома, 2004.

2. Достоевский Ф. М. Подросток. – М.: Правда, 1984.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1976. – Т. 16.
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1974. – Т. 11.
5. Лебедев Ю. В. Православная традиция в русской литературе XIX века: сб. науч. ст. – Кострома, 2010.
6. Михнюкевич В. А. Духовные стихи в системе поэтики Достоевского// Достоевский. Материалы и исследования. – СПб.: Наука, 1992. – Т. 10.
7. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т./ под общ. ред. Г.И. Владыкина и др. – Т. 2. Пьесы (1856–1866). – М.: Искусство, 1974.
8. Панченко А. А. Народное православие. Исследования в области народного православия. Деревенские святыни Северо-Запада России. – СПб., 1998.
9. Тарасов А. Б. Что есть истина? Праведники Льва Толстого. – М., 2001.

Т.И. Рыжакова

Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

МОТИВЫ ПЬЕС А.Н. ОСТРОВСКОГО В ПРОЗЕ И.А. БУНИНА («ДЕРЕВНЯ», «Я ВСЁ МОЛЧУ»)

Иван Алексеевич Бунин был выдающимся писателем конца XIX – первой половины XX века. Его творчество – это синтез таланта, особого поэтического взгляда художника и огромного наследия русской классической литературы XIX века. Бунин переосмысливает и органично сочетает в своём творчестве и созерцательность Гоголя, и традиции живописания Тургенева, и психологизм Чехова. В этом же ряду стоит и Александр Николаевич Островский, творчество которого оказало большое влияние на произведения Бунина, особенно на рассказы и повести дореволюционного периода.

Несмотря на родовые и жанровые различия, в творчестве А.Н. Островского и И.А. Бунина можно найти много общего. Оба писателя обращаются к теме семьи, семейных взаимоотношений, рассматривают в своих произведениях социальные и духовные проблемы общества, изображают особый замкнутый мир со своим особым укладом жизни. И Островский, и Бунин живо откликаются на веяния современности, но актуализируют в своём творчестве вечные проблемы. Но сходство двух авторов прослеживается не только в общих вопросах, но и в конкретных мотивах и художественных образах. В частности, мы рассматриваем истоки образа купца-самодура, который у Бунина претерпел значительные изменения по сравнению с классической трактовкой, обозначенной в драматургии Островского.

Островский в своих произведениях открыл особый, до него не изученный мир московского купечества с его нравами, порядками и устоями. В качестве объекта нашего исследования мы взяли пьесы Островского «Семейная картина» и «Гроза», а также повесть Бунина «Деревня» и рассказ «Я всё молчу». Предметом исследования выступают образы купцов-самодуров в данных произведениях.

Явление самодурства очень неоднозначно. В своих пьесах Островский изображает купцов с разных сторон, заставляет их проявлять как отрицательные, так и положительные черты характера. Кроме того, с течением времени образы купцов постепенно претерпевают изменения, развиваются, реагируя на веяния времени. Поэтому, прежде чем начать сравнительный анализ портретов купцов у Островского и Бунина, необходимо пояснить, как мы понимаем слово «купец-самодур». В.Я. Лакшин так характеризует интересующее нас явление: «Упоевание своей властью, презрение ко всякому праву и законности, насмешка над чужой мыслью и чувством и особое удовольствие поломаться над людьми, в силу обстоятельств жизни зависимых и подчиненных, – всё это вообрало в себя ёмкое понятие “самодурство”» (4). Сам Островский впервые даёт определение этому понятию в пьесе «В чужом пиру похмелье».

Аграфена Платоновна говорит: «Уж и вы, Иван Ксенофонтыч, как погляжу я на вас, заучились до того, что русского языка не понимаете. Самодур это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он всё свое. Топнет ногой, скажет: кто я? Тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежат, а то беда...» (3). Таким образом, основные черты купца-самодура – это злоупотребление своей властью, невнимание к чужому мнению и издевательство над людьми, которые от него зависят. Но в то же время купцы уважают и хранят традиции своего закрытого патриархального мира.

Зарисовка образа купца-самодура появляется ещё в раннем творчестве Островского – в произведении «Семейная картина» (1847). Сам драматург считал эту одноактную пьесу своим первым законченным драматическим произведением. Пьеса представляет собой как бы жанровую сцену из жизни купеческой семьи, её групповой портрет. Здесь ярко раскрывается тема власти денег, семейного деспотизма и лицемерной подчинённости, характерная для всего творчества Островского (6, т. 10) Образ героя пьесы Антипа Антиповича Пузатова обладает всеми чертами, характерными для купца-самодура. Он никого не слушает, тиранит жену и сестру. С первых же реплик он проявляет свой характер: «... (грозно) Жена! Поди сюда! – Что ещё? – Поди сюда, говорят тебе! (Ударяет по столу кулаком) – Да что ты, очумел, что ли? – Что я с тобой и сделаю! (Стучит по столу)» (6, т. 10, 21). Авторские ремарки только подчёркивают особенности его натуры. Пузатов не принимает в расчёт чужие чувства и даже в заключении брака его сестры видит только выгодную сделку с компаньоном. «...отчего не пойти? Ничего, пойдёт. ... Стар? Что за важность! Нет, ничего, пойдёт... Известное дело, человек хороший, степенный, во хмелю смирный... Отчего за хорошего человека не пойти? Присылай сваху...» (6, т. 10, 21). В то же время Пузатов поддерживает устои и чтит традиции и обычаи мира купечества.

Тема самодурства продолжается в зрелом творчестве А.Н. Островского – в драме «Гроза» (1859). Именно в этой пьесе наиболее полно раскрываются все нравы и законы патриархального купеческого общества. Представителем купечества в данном произведении является Савел Прокофьевич Дикой. Он не участвует в основном конфликте драмы, зато ярко показывает всю дикость, ограниченность и невежество этого закрытого мира. Дикой тиранит свою семью, племянника, он грубый и бесцеремонный.

Уже первое появление этого героя на сцене раскрывает его натуру. Он пользуется тем, что племянник Борис находится в материальной зависимости от него («Баклуши, что ль, бить сюда приехал! Дармоед! Пропади ты пропадом. Раз тебе сказал, два тебе сказал: «Не смей мне навстречу появляться»; «тебе все нейметя!»; «провались ты!»). Дикой, как и Пузатов, злоупотребляет своей властью, не желает никого слушать и никому подчиняться («А кто ж мне запретит! Что я, под началом, что ль, у кого?»). Зато ему вынуждены подчиняться все, кто от него зависит – его семья, племянник Борис, даже механик Кулигин. Дикой – это совершенно пустой человек, который от нечего делать ищет ссоры с первым встречным. Он жаден, недалёк и неразумен. «Хочу так думать о тебе, так и думаю. Для других ты честный человек, а я думаю, что ты разбойник, вот и все... Так ты знай, что ты червяк. Захочу – помилую, захочу – раздавлю» (5, 115). Основное занятие купечества – торговля – уже не является для Дикого чем-то важным. Все силы он тратит на ссоры и ругань с окружающими. Дикой – типичный представитель патриархального купечества, которое когда-то вышло из народной среды, но постепенно вместе с народностью утратило свои лучшие качества.

На смену образам купцов-самодуров Островского приходят типы дельцов, открытые Буниным. В творчестве Ивана Алексеевича Бунина образ самодура претерпевает значительные изменения. Мотив самодурства реализуется у прозаика в повести «Деревня» (1910) через образ крестьянина Тихона Красова. Тихон – потомок крепостных крестьян, но благодаря своему волевому характеру, трудолюбию, смекалке и целеустремлённости он открыл торговую

лавку, сумел подняться и выкупить барскую усадьбу, тем самым став практически хозяином деревни. Тихон твёрдо уверен, что самым важным и надёжным в этой жизни являются деньги, и все свои силы тратит на достижение богатства. Как и герои Островского, ради достижения цели Тихон может быть властным и жестоким, он часто идёт на сделки с совестью, женится ради выгоды. Он также не спрашивает мнения окружающих, а принимает решение самостоятельно, не заботясь о чувствах других людей: *«Слово моё есть свято во веки веков. Раз я сказал – сделаю»*. (1, 36). И если вздорный характер Дикого ещё может усмирить Кабаниха, которая говорит ему: *«Ну, ты не очень горло-то распускай!.. Не ори, а говори толком»* (5, 102), то Тихона не усмирят никто, кроме его совести. Над его решениями нет никого, даже Бога. Дикой, несмотря на свою тиранию и злоупотребление властью, богобоязненный человек, он верит в Бога и боится его кары (*«Гроза нам в наказание посылается»*). Тихон в Бога не верит (*«с детства не любил лампадок, их неверного церковного света»*), поэтому его поступки продиктованы исключительно совестью и целью обогащения. Но богатство не приносит ему счастья – у Тихона нет ни нормальной семьи, ни детей, которым он мог бы передать всё нажитое, у него нет будущего, а, следовательно, нет будущего и у всего купечества. И, несмотря на всю свою жёсткость, даже жестокость, Тихон осознаёт это. Он критически относится к своему богатству. Тихон понимает, что из-за жадности наживы потерял способность видеть красоту жизни. Он ощущает трагичность своей судьбы и судьбы всего крестьянского мира. Он человек деревни, его тянет к корням, тогда как купцы Островского – люди города, и их связь с народом давно потеряна. Они не чувствуют опасности разрушения своих вековых устоев.

Мотив совести не характерен для героев Островского. Купцы Дикой и Пузатов не склонны к рефлексии, они не способны искренне покаяться. Их предел – это в пьяном угаре вспоминать, как кланялся мужику в ноги и просил прощения за то, что обругал. Причем просил прощения не у мужика, а у Бога, потому что совершил грех. *«О посту как-то, о великом, я говел, а тут нелёгкая и подсунь мужичонка... Согрешил-таки: изругал... После прощенья просил, в ноги при всех ему кланялся.»* (5, 103). Тихон у Бунина более совестливый. Он не кается напоказ. Когда он ругает слугу, он ничего не говорит, но в душе сожалеет о своём поступке, стыдится его.

Мотив самодурства заучит и в рассказе Бунина «Я всё молчу» (1913). На первом плане повествования – отношения отца и сына. Герой произведения Роман вышел из крестьян, но *«мнил себя первым человеком в округе, самым господам дворянам совал руку при встрече»* (2, 222). Он, как и Тихон, всю жизнь посвятил погоне за богатством, приобрёл мельницу, но из-за своей жадности, жестокости и беспринципности испортил отношения с сыном Александром. Роману также некому передать всё нажитое. Кроме того, он не является купцом, а только мнит себя таковым, и за свою гордыню Роман расплачивается всем, что успел нажить – он разоряется. Всё это ясно показывают постепенное отмирание купечества как сословия.

В пьесах Островского присутствует мотив гордыни. Это ещё одно свойство купца-самодура. В разговоре с Кулигиным Дикой говорит: *«Что ты ко мне лезешь со всяким вздором! Может, я с тобой и говорить-то не хочу. Ты должен был прежде узнать, в расположении я тебя слушать, дурака, или нет. Что я тебе – равный, что ли!»* (5, 115). Дикой ставит себя выше простых людей, поэтому он считает себя вправе помыкать ими. В повести «Деревня» мотива гордыни нет. У Тихона нет сословного превосходства по отношению к его односельчанам. Наоборот, он пытается заботиться о них. Это позволяет сделать вывод о том, что И. Бунин во многом переосмыслил образ купца-самодура, наделил его более сложным, противоречивым характером и богатым внутренним миром.

Таким образом, творчество А.Н. Островского сильно повлияло на прозу И.А. Бунина. Бунин взял многие черты классического образа купца-самодура, разработанного в пьесах

Островского. Но в то же время герои Бунина существенно отличаются от тех характеров, которые показывает Островский. Новое время требует новых героев. Бунин переосмысливает само понятие «самодурства» и раскрывает те характеры, которые пришли на смену прежним. Купцы у Островского – это типичные представители своего сословия, которые чтут патриархальные устои общества и пытаются передать домостроевские традиции новому поколению. У Бунина же купцы – это люди, вышедшие из крестьянской среды, но не утратившие с ней связи, которые благодаря своему характеру смогли подняться в условиях разрушения прежнего уклада жизни. Их бездуховность – результат разрушения прежних патриархальных устоев.

Литература

1. Бунин И. А. Деревня: повесть. – М., 1988.
2. Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1966 – Т. 4.
3. Виноградов В. В. История слов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wordhist.narod.ru>
4. Лакшин В.Я. Александр Николаевич Островский. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://az.lib.ru>
5. Островский А. Н. Доходное место. Гроза. Беспреданница. – Л., 1978.
6. Островский А. Н. Собр. соч.: в 10 т.– М., 1959.– Т. 1.

РАЗДЕЛ II

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XI–XIX ВЕКОВ

Г.Ю. Филипповский

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: «БЕОВУЛЬФ» И «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Специальных, отдельных работ по сопоставлению «Беовульфа» (1), написанной на древнеанглийском языке средневековой эпической поэмы, и «Слова о полку Игореве» (2, 9–14), известной древнерусской эпической поэмы, не существует. В пятитомной «Энциклопедии «Слова о полку Игореве» (3), учитывающей всё многообразие исследовательских контекстов памятника, статья о «Беовульфе» отсутствует, как отсутствует и само это название в словнике энциклопедии. Притом что другие великие эпические поэмы европейского Средневековья, например известная «Песнь о Роланде», в их сопоставлении со «Словом о полку Игореве» не только отражены в «Энциклопедии» «Слова», но стяжали целый массив научно-исследовательских материалов. Среди них особое место занимает статья В.А. Дынник «Слово о полку Игореве» и «Песнь о Роланде» в сборнике «Старинная русская повесть» 1941 года под редакцией академика Н.К. Гудзия (4, 48–64). Причём большое монографическое исследование В.А. Дынник по той же теме, существующее в виде рукописи, до сих пор не издано.

Большой объём научных сопоставлений «Слова о полку Игореве», «Песни о Роланде» и других памятников мировой средневековой эпической традиции разбросан по многим работам А.Н. Робинсона, и там же можно обнаружить и отдельные параллели «Слова» и «Беовульфа». Речь должна идти прежде всего о статье названного автора «“Слово о полку Игореве” среди поэтических шедевров Средневековья» в сборнике 1988 года под его же редакцией: «“Слово о полку Игореве. Комплексные исследования» (5, 7–37). Здесь диапазон предполагаемых типологических сопоставлений «Слова», как и всегда у А.Н. Робинсона, очень велик: «Беовульф», «Эдда», «Песнь о моём Сиде», «Песнь о Роланде», «Песнь о Гильоме Оранжевом», «Песнь о Нибелунгах», «Кудруна», «Нарты», «Витязь в тигровой шкуре», «Давид Сасунский», «Кобланды-батыр», «Песни о хане Джангаре», «Песни о хане Гесере», «Хэйкэ-моногатари» и т. д.

Несмотря на отсутствие специальных сопоставительных эпико-типологических исследовательских работ по «Слову» и «Беовульфу», А.Н. Робинсон в приведённом выше списке текстов мирового книжного эпоса поставил именно «Беовульф» на первом месте (6, 10). В данной конкретной статье учёного о «Слове» цитаты и соотносительные текстовые мотивы «Беовульфа» приведены на с. 18–19, 20, 21, 23–25 (6). На с. 18–19 мотивы сопоставительной текстовой поэтики «Слова» и «Беовульфа» касаются символики золота: «Например, в “Беовульфе”, “Эдде”, “Нартах” символика золота охватывает почти всё мироздание. “Золотыми” считаются чертоги и башни (“небесные” и “земные”), мебель, посуда, шахматы, веретено, шлемы (и другие доспехи), оружие, кони героев, разные звери, растения. “Золотыми” становятся даже слёзы скандинавской богини любви Фрейи (“Эдда”))» (6, 18–19). На с. 19 автор отмечает следующие эпизоды текста «Слова о полку Игореве»: в «Слове» неоднократно

фигурирует «золотой стол» (престол), а князь Ярослав Осмомысл (тесть Игоря) сидит на «златокованном столе» (6, 19).

Более подробно А.Н. Робинсон исследует поэтический мотив «золото» на материале «Слова о полку Игореве» в другой своей статье «Литература Киевской Руси в мировом контексте» в трудах IX Международного съезда славистов 1983 года (7, 3–24). Здесь, в частности, отмечается частотность мотива «золото» в «Слове», равная 22 (7, 7), включены ссылки на исследования Д.С. Лихачёва («Седло злато» – это седло княжеское. Только княжеские вещи имеют этот эпитет – «стремья», «шлем», «стол» (престол)) (8, 79). На с. 11 работы 1983 года А.Н. Робинсон отмечает в связи с мотивом «золото» текстовые параллели «Слова»: «Тогда великий Святославъ изрони злато слово, с слезами смешано...» – и фрагмента «Эдды» о богине Фрейе: «слёзы её – красное золото» (7, 11).

Если же обратиться к тексту «Беовульфа», то мотив «золото» не менее частотен здесь, чем в «Слове о полку Игореве». Сразу можно выделить параллель в использовании данного мотива применительно к кровле (крыше) палаты (дворца) князя Святослава в Киеве («Слове») и чудной Оленьей Палаты Хеорот конунга данов: «Уже дъскы безъ кнеса въ моемъ тереме златоверъсемъ» («Слове»); «И вдруг перед ними в холмах воссияла златослепящая кровля чертога, жилища Хродгара: под небом не было знатнее хоромины, чем та, озарявшая окрестные земли» («Беовульф», строфы 308–312). Естественно, что в поэме о морском народе данов первое же употребление мотива «золото» связано с кораблём: «Стяг златотканый высоко над ложем на мачте упрочив, они поручили чёлн течениям...» (с. 46–48). Не менее естественный в поэме эпитет «золото» в применении к вооружению и боевому снаряжению: «Ярко на шлемах на островерхих вепри-хранители блистали золотом» (с. 304–306); «Спросил пришельцев: “Откуда явились щиты золочёные, кольчуги железные, грозные шлемы, длинные копья?”» (с. 334–337); «Рубаха-кольчуга искусной вязки, железной пряжи, мне послужила шитая золотом верной защитой» (с. 552–554). Уместно подчеркнуть, что в «Слове о полку Игореве» предметы вооружения и боевого оснащения часто наделены эпитетом «золото»: «Златым шеломомъ посвечивая»; «златъ стремень»; «изъ злата седла»; «злачёными шеломы...»; «ваши златые шеломы».

Мотив «золото», как аналог даров и богатства, появляется в «Беовульфе» чаще всего в связи с темой пира конунга Хродгара и его супруги в чудесной Оленьей Палате Хеорот: «Нарек это чудо Палатой Оленя именем Хеорот, там золотые дарил он кольца» (строфы 78–80); «Воссела властная золотоносица возле супруга и пир разгорелся, как в дни былые» (с. 641–643); «Вышла Вальхтеов, блистая золотом, супруга Хродгара, гостей приветствовать по древнему чину» (с. 614–616); «Жена венценосная, кольцевладелица с кубком мёда перед гаутским войсководителем» (с. 625–627). Если обратиться к «Слову о полку Игореве», здесь неоднократно использован эпитет «золото» в связи с темой княжеского «стола» как аналога власти и старого княжения: «съ отня злата стола»; «къ отню злату столу». А.Н. Робинсон отмечает в параллель к образу золотой гривны в «Слове» (Изяслав «единъ же изрони жемчужну душу изъ храбра тела чересь злато ожерелье») упоминание, что у «Беовульфа» есть обруч шейный витого золота» (1988 г.) (6, 18). И в «Слове» и в «Беовульфе» «золото» выступает как аналог достояния конунга: «Всё – самоцветы, оружие, золото – вместе с властителем будет скитаться по воле течений. В дорогу владыку они наделили казной не меньшей, чем те, что когда-то в море отправили Скильда-младенца в судёнышке утлом» («Беовульф», строфы 40–45). В «Слове»: «русского злата насыпаша ту»; «звоня русскимъ златомъ», – мотив «золото» выступает аналогом достояния, чести, Русской земли, на которые покусились враги-половцы.

Развивая важные для поэтики текстов книжного эпоса Средневековья параллели, уместно отметить ключевые метафорические эпитеты «седобородый» (Карл в «Песне о Роланде»); «седовласый» Хродгар в «Беовульфе»: «туда вошел он, где старый Хродгар сидел седовла-

сый среди придворных» (с. 357–358); «пришлась по нраву кольцедарителю, седовласому старцу-воину, решимость Беовульфа» (с. 609–611). В «Слове о полку Игореве» седина старшего князя, как аналог старейшинства и одновременно мудрости, подчёркнута в его упреке «молодым», опрометчивым Игорю и Всеволоду: «О моя сыновчя, Игорю и Всеволоде! Рано еста начала половецкую землю мечи цвелити, о себе славы искати... Се ли створисте моей сребреней седине!»

А.Н. Робинсон вводит мотив «золото» в текстах книжного эпоса Средневековья в масштабный контекст «солнце – золото – огонь – свет – тьма», что, по его мнению, «приводит к более конкретному определению места «Слова о полку Игореве» в системе архетипов разного мышления (6, 18). Мотив «солнце» в «Слове» исследован учёным в отдельной статье 1978 года «Солнечная символика в “Слове о полку Игореве”» в научном сборнике «Слово о полку Игореве». Памятники литературы и искусства XI–XVII вв. (9, 7–58), а также в отмеченных выше работах 1983 и 1988 гг. Ещё ранее, старыми исследователями XIX – начала XX вв. академиком А. Н. Веселовским, германским учёным Андреасом Хойслером, В. Каллашем (В. Каллаш. Несколько догадок и соображений по поводу «Слова о полку Игореве» // Юбилейный сборник в честь В.Ф. Миллера. – М., 1900) (10), В.М. Жирмунским (В.М. Жирмунский. Сравнительное литературоведение. – Л., 1979) (11) отмечалась роль мотива «солнце» в «Слове» и в «Песне о Роланде». Однако почему-то никто из них не отметил важное место мотива «солнце» в «Беовульфе»? Примечательно, что уже в начальных песнях поэмы мотив «солнце» соотнесён с образом христианского Бога. Эти начальные тексты поэмы включали не только тему создания Оленьего Чертога, но и тему дружинного пиршества в нём в присутствии певца-сказителя, певшего о начале мира, сотворённого Создателем: «... застольные клики в чертогах: там арфа пела и голос ясный песносказателя, что преданье повёл от начала от миротворенья; пел он о том, как Создатель устроил сушу – равнину, омытую морем, о том, как Зиждитель упрочил солнце и месяц на небе, дабы светили всем земнородным и как Он украсил зеленью земли, и наделил Он жизнью тварей, что дышат и движутся» (строфы 88–99).

Мотив «солнце», как видно в тексте «Беовульфа», соотнесён с мотивами света («дабы светили всем...») и светлой поэзии начал («там арфа пела и голос ясный песносказателя... от начала от миротворенья...»). Всему этому противопоставлены мотивы мрака и ночи, враждебных чудовищ, в том числе Грёндаля, что характерно, заявленного, как «дух богомерзкий», что ещё яснее оттеняет христианскую наполненность мотивов «света» и «солнца». Не случайно, ещё германский учёный XIX – начала XX вв. А. Хойслер в своей работе «Песня и эпос в германских эпических сказаниях» (12) с опорой на книгу англичанина В.П. Кера «Эпос и средневековый роман» (13) и других исследователей (Шюккинга, Клэбера) пришёл к мысли, что «Беовульф» не произведение спонтанного, органического развития искусства англосаксонского дружинного певца, «скопа», это – «книжный эпос» (Buchepos), произведение клирика. «Беовульф» является попыткой клирика использовать новую форму поэмы, созданную Кэдмоном и его школой, приспособив её к старым сюжетам германских героических песен. Автору «Беовульфа» была хорошо известна «Энеида» Вергилия: об этом будто бы свидетельствует рассказ Беовульфа о своих подвигах при дворе короля Хюгелака, напоминающий аналогичный по содержанию рассказ Энея о гибели Трои, описание озера чудовища Грёндаля и т. д. Это своеобразный продукт придворной поэзии: уже не песня, исполняемая дружинником во время пиршества, а книга, из которой клирик читает королю и его приближённым» (12, 292).

В «Слове о полку Игореве» тема «солнца» встречается, как было отмечено, 7 раз, причём последний раз – в финале текста, в апофеозе героя – князя Игоря, вернувшегося на Русь после трагического похода в степь: «Солнце светится на небеси, Игорь князь в Русской земле...».

Замечательно, что в «Беовульфе» есть соотносительное место, где мотив «солнце» отмечает триумф в чертоге Хеороте героя, победителя чудовища Грэндаля: «Завтра поутру, когда над миром зажжётся светоч, солнце на небе явится ясное, всяк без боязни сможет на пиршестве пить брагу в Хеороте» (строфы 605–608). Сквозные темы, мотивы «золота», «солнца», «света» контрастируют в поэтике Беовульфа с мотивами «тьмы, мрака, ночи, тёмной бездны» Грэндаля и его чудовища-матери, с которыми бьётся и которых побеждает герой поэмы. Для «Слова о полку Игоре» принципиален, характерен контраст мотивов «тьмы – тёмного солнца» как знамения беды перед походом Игоря, тёмных богов язычества, перечисленных в «Слове», его первой части до плача-заклинания Ярославны, с одной стороны, и мотивов «света, солнца», христианских мотивов второй части текста, с другой стороны. Уже приходилось писать, что с указанным контрастом «света» – «тьмы» связано композиционное решение текста автором поэмы (14, 116–117).

Разумеется, публикуемые материалы по сопоставительной текстовой поэтике «Беовульфа» и «Слова о полку Игоре» – великих поэм европейского Средневековья – представляют лишь начальную стадию будущей большой работы, но уже очевидны её настоятельная необходимость и продуктивность, в частности для глубинного выявления художественной природы средневековой эпической поэмы «Слово о полку Игоре» как равноправного члена обширной семьи произведений средневекового книжного эпоса, к которой относится и «Беовульф».

Литература

1. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / пер. с др.-англ. В. Тихомирова. – М., 1975. (Далее в скобках указаны строфы текста поэмы.)
2. Слово о полку Игоре: энциклопедия. – СПб., 1995. – Т. I. – С. 9–14. (Текст «Слова о полку Игоре» цитируется по данному изданию.)
3. Слово о полку Игоре: энциклопедия. – СПб., 1995. Т. I–V.
4. Дынин В.А. «Слово о полку Игоре» и «Песнь о Роланде» // Старинная русская повесть / под ред. Н.К. Гудзия. – М.-Л., 1941. – С. 48–64.
5. Робинсон А.Н. «Слово о полку Игоре» среди поэтических шедевров Средневековья // «Слово о полку Игоре». Комплексные исследования. – М., 1988. – С. 7–37.
6. Робинсон А.Н. «Слово о полку Игоре» среди поэтических шедевров Средневековья // «Слово о полку Игоре». Комплексные исследования. М., 1988. – С. 7–37.
7. Робинсон А.Н. Литература Киевской Руси в мировом контексте // Труды IX Международного съезда славистов. Славянские литературы. – М., 1983. – С. 3–24.
8. Лихачёв Д.С. Устные истоки художественной системы «Слова о полку Игоре» // «Слово о полку Игоре»: сб. статей. – М.-Л., 1950. – С. 79.
9. Робинсон А.Н. Солнечная символика в «Слове о полку Игоре» // «Слово о полку Игоре». Памятники литературы и искусства XI–XVII вв. – М., 1978. – С. 7–58.
10. Каллаш В. Несколько догадок и соображений по поводу «Слова о полку Игоре» // Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера. – М., 1900.
11. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. – Л., 1979.
12. Heusler A. Lied und Epos in germanischer Sagendichtung. – Dortmund, 1905. Русский перевод в книге: Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. – М., 1960. См. также: Жирмунский В.М. Германский героический эпос в трудах Андреаса Хойслера // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. – Л., 1979. – С. 281–313; 463–465.
13. Ker W.P. Epic and Romance. – L., 1897. См.: Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. – Л., 1979.
14. Филипповский Г. Ю. Труды И. И. Срезневского и мотив солнца в древнерусской литературе // Двести лет со дня рождения академика Измаила Ивановича Срезневского: сб. докладов международной интернет-конференции / отв. ред. проф. Лукин О. В. – Ярославль, 2012. – С. 116–117.

ФУНКЦИИ ОБРАЗА АНГЕЛА В ПАМЯТНИКАХ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XI–XII ВЕКОВ

В современной медиевистике уделяется особое внимание изучению жанров древнерусских памятников и рассмотрению их изобразительного содержания, которое включает в себя темы, мотивы, образы, художественно-философские представления. Из наиболее значимых научных работ следует назвать «Поэтику древнерусской литературы» Д.С. Лихачева, «О художественности древнерусской литературы» А.С. Демина, «О слове преображенном и преобразующем» Л.В. Левшун. Однако до сих пор нет специального исследования, посвященного функционированию образа ангела в древнерусской литературе, что определило новизну представленной работы.

Наша цель – на примере литературных памятников различных жанров проследить своеобразие интерпретации образа ангела, что позволит дополнить наше представление о поэтике и образной системе древнерусской литературы XI–XIII вв. Источниками изучения стали «Изборник 1073 года», «Слово о законе и благодати», «Память и похвала князю Владимиру», «Повесть временных лет». В основу исследования положены принципы сравнительно-типологического, историко-функционального и герменевтического методов.

В понимании нами специфики образной системы древнерусской литературы ключевой стала позиция Л.В. Левшун, которая подчеркивала необходимость учета исторического контекста и миропонимания средневекового человека: «Вся структура мироздания пронизана идеей образа и <...> знание, особенно высшее (то есть знание о Боге) открывается человеку не в понятиях, а именно в образах и символах» (4, 90). Это помогло нам сделать ряд наблюдений.

1. Ангелы в сознании древнерусского человека были неотъемлемой сущностью их бытия. Об этом свидетельствует «Изборник 1073 г.», где ангел становится ярким примером для объяснения таких сложных понятий, как сущность и бытие.

«Изборник 1073 г.» представляет собой сборник материалов, в которых затрагиваются самые главные вопросы христианской культуры. Так, в статье «О естествомъ человекъчестъ» Немесий Эмесский, говоря о природе человека, отмечал, что изначальная ипостась человека смертная, и «не бо и о сьгрѣшивъшиихъ ангелѣхъ се являеться, сьгрѣшивъ, нъ по прьвому естеству бесъмрътньни прѣбыли быша» (3, 136). Автор, объясняя антропологический вопрос и описывая изначальную сущность человека, использует образ ангела для более точного и наглядного примера.

В следующей статье Максим Исповедник, размышляя о бытии сущностей, утверждает, что их бывает пять: разумная, словесная, чувственная, растущая. «Разумна же – якоже се о аггелѣхъ, отъ самѣхъ тѣхъ разумъ другъ къ другу съближаются» (3, 140).

В древнерусской литературе XI–XIII вв. часто используются ретроспективные аналогии. Все произведения, рассмотренные нами, содержат пересказ евангельских сюжетов, в которых есть образ ангела. Это дает право утверждать, что изначально этот образ формируется в строгих рамках догматического учения церкви.

2. Уже в самых ранних произведениях ангел выступает в разных ипостасях. В зависимости от того, как меняется характер повествования, изменяется и образ ангела. «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона, написанное в первой половине XI века, – яркий этому пример (8, 26). Как известно, слово – жанр торжественного красноречия. Основная идея этого произведения заключается в противопоставлении Ветхого завета Новому и прославлении Русской земли и ее князей. Состоит Слово из трех частей: первая часть догмати-

ческая, затем следует прославление князя Владимира, и третья, заключительная, посвящена Ярославу Мудрому.

Если в начале «Слова о законе и благодати» и в части исповедания веры мы встречаем образ ангела в строгом библейском контексте, то во второй части совершенно иное употребление этого образа, так как вторая часть характеризуется публицистической направленностью. Поскольку тон повествования изменяется на патетический и прославляющий, то и образ ангела обрисовывается иными красками: использование метафоры «архангельская труба», проведение параллели между возвещением ангелом благой вести Деве Марии и строительством Киева.

3. Одним из основных средств в раскрытии образа ангела в изученных произведениях была метафора. Примером может служить сопоставление метафор в «Слове о законе и благодати» и «Памяти и похвале князю Владимиру». В «Слове о законе и благодати» автор употребляет такую метафору, как «архангельская труба», которая вводится в текст в связи с описанием кончины князя Владимира. Эта метафора соотносится с миром небесным, так как подразумевает возвещение о приходе Бога Иисуса Христа и надежду на жизнь вечную. В «Памяти и похвале князю Владимиру» «хвалу архангельскую» поют люди, которые благодаря Владимиру познали истинного Бога, таким образом, автор произведения еще в большей мере подчеркивает заслуги князя, который дал людям возможность уподобиться самим ангелам. Из этого следует, что метафоры, построенные на одних и тех же принципах, способны придавать образу ангела в произведениях разные функции.

Своеобразна и функция эпитетов. Когда в «Памяти и похвале князю Владимиру» разъясняется, почему после смерти блаженный князь не творит чудес, автор утверждает, что по делам узнаем святого ведь «самъ сотона преображается въ ангель свѣтль» (6, 322). Впервые встречается внешняя характеристика ангела – «ангел светлый». В дальнейшем она будет чаще всего использоваться при описании сатаны, являющегося в образе ангела. Согласно догматической точке зрения, ангел не имеет никаких внешних характеристик, а древнерусская литература вслед за иконописью стремилась к изобразительности, но ни в коей мере не могла посягнуть на догмы церкви. На примере художественных средств, используемых для создания образа ангела, можно проследить специфику образной системы древнерусской литературы, а именно то, что в произведениях главным был символический принцип изображения образа, который являлся не чем иным, как истинным исповеданием христианской веры.

4. Жанровая обусловленность функционирования образа ангела прослеживается не только в религиозных произведениях, но и в жанрах летописи. Одним из самых известных летописных сводов XII века является «Повесть временных лет». Ее основная задача указана уже в самом названии произведения: «Повести минувших лет, откуда пошла русская земля, кто в Киеве стал первым княжить и как возникла русская земля». Так как основная направленность летописи преимущественно светская, автор проявляет больше художественности и изобразительности в представлении ангелов, используя образ ангела в сказаниях и житиях.

Например, повествуя о неурожае 1071 г. в Ростовской области, летописец создает образ ангела на принципе контраста, противопоставляя ангела бесу: «То кий есть Богъ, сѣдя въ безднѣ? То есть бѣсъ, а Богъ есть сѣдя на небесѣхъ и на престолѣ, славимъ от ангель, иже предъстоять ему со страхомъ, не могуще на нь зрѣти» (7, 216). Летописец выстраивает вертикаль: бездна, где обитает антихрист и бесы, – и небеса, где восседает Бог, славимый ангелами.

За 1074 г. в летописи идет повествование о Феодосии Печерском и его обители. Здесь в первую очередь стоит обратить внимание на сюжет, связанный с черноризцем Исакием, которого одолевают бесы, принявшие образ ангела: «И поидоста двѣ уноши к нему прекрасна, и блистася лице има, яко и солнце, и глаголаста к нему: «Исакъ! Вѣ есвѣ ангела, а се идетъ к тобѣ Христось, съ ангель». И, вставъ, Исакий видѣ толпу, и лица ихъ паче солнца, и единъ

посредѣ ихъ и съяху от лица его паче всихъ» (7, 232). В житии же Феодосия Печерского мы не найдем подобного описания (7, 352): поскольку летопись не была религиозным жанром, а представляла собой фиксацию событий, то было допустимо такое подробное описание ангелов, за которыми скрывались бесы. Как в «Памяти и похвале князю Владимиру» дается внешняя характеристика ангелу, так и здесь, когда речь заходит о бесе в виде ангела, автор позволяет себе подробнее описать его внешние признаки.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что образ ангела занимает первостепенное место в древнерусской литературе. Причем приоритетными являются произведения церковного характера. С его помощью раскрываются представления о бытии, сущности мироздания, о вере, месте человека в мире и т.д. Далекое не всегда определение ангела соотносится со светлым началом, в образе ангела может быть представлен и бес. Это говорит о том, что авторы древнерусских произведений ориентировались на высоконравственного читателя, способного различать при внешнем сходном описании беса и ангела.

Главными средствами раскрытия образа ангела в древнерусских памятниках являются контраст, метафоры, эпитеты, сравнения. Единство словесного и изобразительного начал образов, тем, сюжетов, отмечаемое исследователями, обнаруживаем и мы, в частности описательность и метафоричность образа ангела, которая идет от икон. Однако на примере образа ангела мы наблюдаем и противоположное – когда слово влияет на изображение. Например, описание сцен преставления святых, где прослеживается сходство с иконой XII в. «Успение Богоматери».

В дальнейшем изучение темы будет продолжено с привлечением источников более поздних периодов, как светских, так и религиозных, что позволит проследить эволюцию образа ангела в русской литературе.

Литература

1. Демин А.С. Из истории древнерусского литературного творчества XI–XVII вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Вып. 11 / под ред. М.Ю. Люстрова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 912 с.
2. Житие Феодосия Печерского // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 2 / под ред. Д.С. Лихачева и Л.А. Дмитриева. – СПб.: Наука, 1997. – 544 с.
3. Изборник 1073 года // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 2 / под ред. Д.С. Лихачева и Л.А. Дмитриева. – СПб.: Наука, 1999. – 555 с.
4. Левшун Л. В. О слове преображенном и слове преображающем. – Минск: Белорусская Православная Церковь, 2009. – 896 с.
5. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 376 с.
6. Память и похвала князю русскому Владимиру // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1 / под ред. Д.С. Лихачева и Л.А. Дмитриева. – СПб.: Наука, 1997. – 544 с.
7. Повесть временных лет // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1 / под ред. Д.С. Лихачева и Л.А. Дмитриева. – СПб.: Наука, 1997. – 544 с.
8. Слово о законе и благодати митрополита Киевского Илариона // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1 / под ред. Д.С. Лихачева и Л.А. Дмитриева. – СПб.: Наука, 1997. – 544 с.

Я.Е. Морозова

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

ИЗОБРАЖЕНИЕ БОРЬБЫ ПРАВОСЛАВИЯ И РАСКОЛЬНИЧЕСТВА В РОМАНЕ М.Н. ЗАГОСКИНА «БРЫНСКИЙ ЛЕС»

М.Н. Загоскин считается основоположником русского исторического романа. Этот жанр возник в 10-е годы XIX века и сразу же приобрел большую известность. Его популярность связана, прежде всего, с именем Вальтера Скотта. В России первое знакомство с прозаическими произведениями шотландского писателя происходит в те же 1810-е годы, однако пик славы приходится на 1820-е. Главной заслугой В. Скотта считалось создание нового жанра – исторического романа, вобравшего, по мнению критиков, главные эстетические устремления той эпохи.

Вполне соизмеримым с романами В. Скотта считал «Юрия Милославского» С.Т. Аксаков, писавший в «Московском вестнике»: «Если б романы Вальтера Скотта были написаны на русском языке, и тогда бы “Юрий Милославский” сохранил свое неотъемлемое достоинство. Это небывалое явление на горизонте нашей словесности» (1, 310).

Роман М.Н. Загоскина «Брынский лес» был написан в 1846 году. В произведении повествуется о временах правления юного Петра Первого. Жанр исторического романа вновь заинтересовал писателя: он занялся чтением и изучением старинных рукописей и документов. Но в отличие от ранних исторических произведений М.Н. Загоскина в этом романе исторические события служат введением в любовный сюжет, который является ведущим.

Возможно, поэтому многие исследователи творчества М.Н. Загоскина не уделяют этому роману особого внимания. Мы нашли упоминание об этом романе в «Биографии Михаила Николаевича Загоскина», написанной С.Т. Аксаковым. По замечанию С.Т. Аксакова, читатели обрадовались этому роману. «Брынский лес» напомнил читателям «Юрия Милославского». Аксаков отмечает, что он написан «с тою же силою таланта, утратившего может быть только первую свежесть и новизну» (1, 134). Но, по мнению С.Т. Аксакова, роман не произвел и не мог произвести такого же впечатления из-за разности описываемых эпох: в «Юрии Милославском», в 1612 году, дело шло о спасении русской земли, это составляло главное содержание, а «все прочее было придаточной обстановкой» (1, 137), а в «Брынском лесу» положение государства составляет небольшую придаточную часть и служит введением в любовную интригу романа.

В качестве исторической эпохи М.Н. Загоскин вновь выбирает трудное время для страны: раскол власти и раскол церкви. Обратимся к названию романа. Брынский лес – это основное место действия в романе. Название леса происходит от названия реки: «Брын – река Калужской губернии, эта река замечательна тем, что в старое время по ней тянулись большие дремучие леса, которые известны под именем Брынских. В густоте этих лесов некогда укрывались в скитах раскольники, почему их иногда называли последователями Брынской веры» (7, 78). Автор выносит место действия в заглавие романа. Можем предположить, что проблема состояния веры волновала М.Н. Загоскина больше, чем проблема власти. Проблема состояния веры и выражена в борьбе православия и раскольников. Старообрядство возникло в середине XVII века в ответ на унификацию богослужения и церковных текстов. Вместе с христианством Русь приняла из Византии богослужение и уставные тексты. Но за несколько веков возникло много различий и различий в обрядах, например двоеперстное крестное знамение было заменено на троеперстное, вместо «Исус» стали писать «Иисус», вместе с восьмиконечным крестом стали признавать и четырехконечный. Рассмотрим, как изображается эта борьба в сюжете романа, в системе персонажей и каково отношение повествователя к раскольникам и православным.

По сюжету раскольники несколько раз проигрывают православным. Первый раз во время сбора в Грановитой палате. Раскольники, возглавляемые Никитой Пустосвятом, «вместо того, чтоб слушать с должным уважением слова своих духовных пастырей или, по крайней мере, возражать им с кротостию и приличием, подняли такой неистовый крик, что заглушили совершенно речи архипастырей и не давали им выговорить ни слова» (4, 37). Но, когда юный Петр указал стрельцам, не принадлежавшим к расколу, взять «этих крамольников», стрельцы, державшие сторону раскольников, выдали их с руками. Позднее по сюжету романа мы узнаем о смерти Никиты Пустосвята: «...лежал труп человека, одетого в черное платье; подле, на окровавленной плахе, стояла отрубленная голова его. Это бледное, обезображенное лицо, на котором замерло судорожное выражение нестерпимой муки и отчаяния, было до того ужасно, что Левшин невольно отвернулся» (4, 58). Герой удивился, куда же пропали все защитники Никиты, которые еще вчера окружали его? Получается, что они трусили и бросили своего предводителя умирать.

Как мы уже отмечали ранее, ведущим в романе является любовный сюжет, а история служит фоном для разворачивания этого сюжета. В основе любовного конфликта лежит борьба православных и раскольников. Главный герой романа – Левшин – влюблен в дочь раскольника – Софью. Герой вместе со своим верным слугой Ферапонтом решают украсть Софью, чтобы Дмитрий смог с ней обвенчаться без отцовского благословения. После венчания узнается, что Софья вовсе не дочь раскольника, а потерянная дочь православного человека.

Борьба православия и расколичества лежит и в основе второго конфликта романа – политического: юному Петру I противостоит царевна Софья, которая благоволит раскольникам. Один из героев рассуждает: «Что грех таить: и смуты, и мятежи, и всякие бесчинства стрельцкие – все было по ее наущению; так диво ли, что она раскольников приголубливает?.. Ведь стрельцы-то, почитай, все еретики: кто стригольник, кто аввакумец, кто субботник – такой сброд, что не приведи Господи!..» (4, 89). Герои осуждают царевну и надеются в конце романа на светлое будущее во главе с государем Петром Алексеевичем. Автор выстраивает сюжет таким образом, что православные играют значительную роль в судьбе главного героя, а раскольники пытаются навредить ему. Так, раскольники украли Левшина, разлучив его с любимой, а православие соединило Левшина с Софьей узами брака.

В системе персонажей непосредственное столкновение православных и раскольников происходит в Грановитой палате. Обратимся к описанию раскольников: «все эти раскольники были в каком-то иступлении, и у некоторых лица выражали такое нечеловеческое зверство и остервенение, что страшно было на них взглянуть» (4, 35). Обратимся к описанию православных в том же эпизоде. Загоскин называет их «святыми отцами» (4, 37), один из них «самыми ясными, неоспоримыми доказательствами изобличал всю нелепость их (раскольников. – Я.М.) противозаконных толков и верований» (4, 37). Автор на стороне православных, считает их веру неоспоримой, ясной. Загоскин здесь иронизирует и смеется над раскольниками, говоря: «Я думаю, всякому случалось видеть людей и пообразованнее раскольников, которые полагают, что победили своих противников, потому что им удалось их перекричать» (3, 37).

Интересны мнения героев романа о раскольниках. Один из героев не приравнивает старообрядцев к раскольникам: «Не старообрядец, батюшка, а раскольник, – продолжал купец, спохватясь. – Старообрядцы дело другое; их чай, и в нашем полку довольно; они люди добрые и, почитай, такие же православные, как и мы; не жалуют только патриарха Никона да любят по старым книгам Богу молиться – вот и все!.. А эти отщепенцы хуже язычников: солидную церковь не признают, духовенство поносят...» (4, 99). Купец также перечисляет названия раскольничьих скитов, называя беспоповщину, филипповщину, селезневщину и др. В романе автор знакомит нас с филлиповцами. Загоскин описывает этих людей глазами Левшина, особенно обращая внимание на их глаза: у худошавого старика взгляд, «исполненный

мрачного огня, быстрый и беспокойный», выражал «если не совершенное безумие, то, по крайней мере, какое-то иступленное состояние, близкое к сумасшествию» (4, 121); в прищуренных и лукавых глазах старца Пафнутия «выражалось такое коварное двуличие, такая искусственная кротость и притворное смирение, что, конечно, всякие предпочел бы иметь дело с его полоумным соседом, чем с ним» (4, 121); а у так называемого Волосатого старца были бездушные и оловянные глаза, а взгляды бессмысленные. Автор подчеркивает нечеловечность и безумие филипповцев. Еще одно описание внешности раскольников мы находим в начале романа, когда автор изображает сбор православных и староверов в Грановитой палате. По мнению С.Т. Аксакова, М.Н. Загоскин весьма искусно, естественно ввел в сюжет романа тогдашних раскольников: они описаны живо и забавно. К теме раскольников также обращался современник М.Н. Загоскина П.А. Ефремов. Он написал трагедию «Старец Пафнутий», в которой так же, как и Загоскин, изобразил старообрядца Пафнутия иронично и жалко.

Понять отношение повествователя к раскольникам мы можем через авторскую иронию и благодаря герою-резонеру – юродивому Грише. Термин «юродивый» произошёл от слова «юрод», которым в древнерусском языке переводилось греческие слова, обозначающие «глупый, безумный», а также «простой, глупый» (6, 56). Эти люди не обязательно были действительно безумны, как принято считать. Дар пророчества приписывается почти всем юродивым. Прозрение духовных очей, высший разум и смысл являются наградой за попрание человеческого разума. Мы уже встречались с образом юродивого в другом романе М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или русские в 1612 году». Мы считаем, что этот образ писатель заимствовал из трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов». В ней Пушкин создал один из первых в русской литературе XVIII–XIX веков образ юродивого. Юродство напоминает о вечной неизменности русской природы. Ю. Буйда пишет: «Погружаясь в вечные глубины души своей в поисках гармонии мира и человека, мы открываем ошеломляющую истину: русские свободны как сумасшедшие, и только если они – сумасшедшие...» (2, 24).

М.Н. Загоскин называет Гришу нищим. Мы не находим описание внешности юродивого в этом романе. На протяжении всего романа Гриша осуждает раскольников, например в начале романа он рассуждает о том, что раскольники бросят Никиту Пустосвята в трудную минуту: «Эх, Никитушка, Никитушка, – продолжал нищий, покачивая головой, – слепой вождь слепых!.. Жаль мне тебя, голубчик! Много за тобой пришло сюда друзей и приятелей, а много ли их будет с тобой, как выведут тебя на площадь?» (4, 34). Как и автор, Гриша иронично относится к раскольникам, говоря о событии в Грановитой палате: «Вот, подумаешь, шли в Кремль, как на праздник, чинно, шажком, с иконами, а из Кремля-то... у!.. батюшки!.. словно дождь – все врассыпную!» (4, 41). Мы считаем, что юродивого можно назвать героем-резонером, именно его устами повествователь говорит в свойственной ему (повествователя) манере – ироничной.

Таким образом, борьба православия и раскольников лежит в основе любовного и политического конфликтов в романе М.Н. Загоскина «Брынский лес». Загоскин иронично изображает раскольников, но взгляд на раскол, верный только с одной смешной стороны, по мнению А.Т. Аксакова, слишком односторонен; в сущности раскола лежало что-то более важное.

Литература

1. Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 5 т. – М., 1966.
2. Буйда Ю. Над («Желтый дом») // Знамя. – 1999. – № 2.
3. Загоскин М.Н. Брынский лес. – М., 1993.
4. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех Древней Руси. – Л., 1984.
5. Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Пбг., 1907–1909.

МОТИВ МОЛИТВЫ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ

Для научной интерпретации раннего творчества Н.В. Гоголя в его христианской направленности необходимо обратить особое внимание на мотив молитвы. Целью работы является исследование особенностей мотива молитвы в сборниках «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» и петербургских повестях Н.В. Гоголя. В отечественном литературоведении, рассматривающем христианские мотивы в гоголевском творчестве, уделяется преимущественное внимание более позднему творчеству, в частности поэме «Мёртвые души» и «Выбранным местам из переписки с друзьями» (В.А. Воропаев «Николай Гоголь. Опыт духовной биографии» (1), К.В. Мочульский «Духовный путь Гоголя» (7)). Рассматриваемый нами вопрос, раскрывающий важнейший аспект христианской составляющей в раннем творчестве писателя, недостаточно изучен и поэтому актуален.

Лексема «молитва» в «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой трактуется так: «Молитва. 1. В религии: установленный канонический текст, произносимый при обращении к Богу, к святым. *Читать молитву. Молитвы «Верую», «Отче наш».* 2. Моление, обращённое к Богу, святым. *Благодарственная молитва. Молитва-покаяние»* (8, 362). В «Большом толковом словаре современного русского языка» Д.Н. Ушакова мы читаем следующую дефиницию понятия «молитва»: «Молитва. 1. *Действие по глаголу* молиться. *Идти на молитву.* 2. Канонический словесный текст, произносимый верующими при обращении к Богу. *Читать молитву»* (10, 456). В трактовке этого понятия мы будем пользоваться его вторым значением.

При рассмотрении проблемы нам необходимо обратить особое внимание на статью В.В. Лепехина «Икона в жизни и творчестве Н.В. Гоголя» (5), поскольку в поэтике писателя мотив иконы и молитвы взаимосвязаны между собой, как два важнейших аспекта православно-христианской веры. Исследователь рассматривает икону как сквозной мотив гоголевского творчества, акцентируя внимание на особом отношении писателя к иконе – иконопочитание. Частотность упоминания икон в ранних произведениях Н.В. Гоголя, на наш взгляд, является показателем его православного мировоззрения.

Безусловно, с мотивом икон тесно связан ещё один христианский мотив – мотив молитвы. Молитва у Н.В. Гоголя имеет разные вариации.

Во-первых, молитва представляет собой словесное обращение к Богу и упоминание его в разговоре. Обратимся к конкретным примерам.

Рассмотрим повесть «Старосветские помещики». Главная героиня Пульхерия Ивановна была верующей женщиной, поэтому очень часто в своих речах упоминала Бога. В ответ на шутку Афанасия Ивановича о сгоревшем доме она, крестясь, восклицала: «Вот это *Боже сохрани!* ...<...>... *Бог знает*, что вы говорите, Афанасий Иванович! Как можно, чтобы дом мог сгореть: *Бог этого не попустит.* ...<...>...*Бог сохранит* от такого попустения.....<...>...*Бог знает*, что вы говорите...<...>...Грех это говорить, и *Бог наказывает* за такие речи» (Здесь и далее курсив наш. – Т.Н.) (3, 17). Мы видим, что слово «Бог» в рассматриваемом тексте встречается достаточно часто. Пятикратный повтор лексемы указывает нам на существенный смысловой акцент писателя на христианское мирозерцание героини. Примечательно, что фразы «*Боже сохрани*», «*Бог знает*», «*Бог этого не попустит*», «*Бог сохранит*», «*Бог наказывает*» включают в себе, на наш взгляд, семантику молитвенного текста. Интересно с этой точки зрения также и фраза, которая была произнесена Пульхерией Ивановной: «*Пусть Бог милует от разбойников!*» (3, 18). Утверждение представлено в форме императи-

ва. И это не случайно, поскольку восклицание, схожее с молитвой, несёт в себе уверенность и непоколебимую надежду на волю Господа. Вспомним начало покаянного псалма Давида: «*Помилуй меня, Боже, по великой милости Твоей и по множеству щедрот твоих...*» (9, 37); или молитву мытаря: «*Боже, будь милостив ко мне грешному*» (9, 9), которые представляют собой обращение к Богу («Боже»), а также призыв к Божьему помилованию и милости.

Упоминание Бога в разговорах героев у Н.В. Гоголя достаточно часто встречается в повестях сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки». В предисловии к части первой мы читаем: «Это что за невидаль: “Вечера на хуторе близ Диканьки?” Что это за “Вечера”? И швырнул в свет какой-то пасичник! *Слава Богу!* Ещё мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу!» (2, 3). Восклицание «*Слава Богу!*» является кратким вариантом хвалебной молитвы «Слава Тебе, Боже наш, Слава Тебе» (9, 15). В «Толковом молитвеннике» мы находим следующее пояснение по этому случаю словоупотребления молитвенного восклицания: «Ею мы выражаем благоговение перед Богом, как существом всесовершеннейшим...<...> Эта молитва произносится короче: Слава Богу. В этом сокращённом виде мы произносим молитву, когда оканчиваем какое-либо доброе дело, например, учение, работу; когда получаем какую-либо радостную весть и прочее» (9, 15). Для рассказчика выход в свет сборника «Вечеров...» являлось радостной вестью, поэтому благодарственное восклицание в адрес Бога в тексте не случайно.

Обращения к Богу и упоминания о нём частотны в речи гоголевских героев «Вечеров...». В предисловии первой части рассказчик Панько Рудый восклицает: «*Боже ты мой!* Чего только не расскажут! Откуда старины не выкопают!» (2, 4), а во второй части мы читаем: «Да будто комиссар такой уж чин, что выше нет его на свете? *Слава Богу*, есть и выше комиссара...» (2, 98). В повести «Сорочинская ярмарка» во время рассказа о красной свитке один из героев говорит: «*Бог знает*, чего мы переполошились! Никого нет!» (2, 27). В «Вечере накануне Ивана Купала» Фома Григорьевич произносит следующую фразу: «...Эдакое неверье разошлось по свету! Да чего, – вот не люби меня *Бог и Пречистая Дева!* Вы, может, даже не поверите...<...>... Да, *Слава Богу*, вот я сколько живу уже на свете, видел таких иноверцев...» (2, 40). В «Майской ночи, или Утопленнице» в разговоре с винокурком о строительстве винницы голова сказал: «*Дай Бог...*<...>... Теперь ещё, *Слава Богу*, винниц развелось немного...» (2, 67), а Левко, майской ночью спеша к своей возлюбленной Ганне после чудного происшествия, думал про себя: «*Дай тебе Бог* небесное царство, добрая и прекрасная панночка...<...>... Никому не расскажу про диво, случившееся в эту ночь; тебе одной только, Галю, передам его. Ты одна только поверишь мне и вместе со мною *помолишься за упокой души* несчастной утопленницы!» (2, 82). Следует заметить, что эта особенность повестей «Вечеров на хуторе близ Диканьки» не случайна, поскольку при помощи речевой характеристики отражается мирозерцание народа, представленного на страницах гоголевского сборника.

В творчестве Н.В. Гоголя, на наш взгляд, можно проследить ещё одну особенность, связанную с мотивом молитвы, – благословение. В «Большом толковом словаре современного русского языка» Д.Н. Ушакова мы читаем следующую дефиницию понятия «благословить»: «Благословить. 1. *кого-что*. Совершить обрядовое действие (знамение креста), которому приписывается значение наделения благодатью (церк.). 2. *кого-что*. Совершить над кем-нибудь обряд благословения (во 2 знач.; церк.) 3. *кого-что*. Возблагодарить; признать прекрасным, разумным, одобрить. *Благословить судьбу*. *Ничего во сей природе благословить он не хотел*. Пушкин. 4. *кого-что на что*. Разрешать кому-нибудь что-нибудь, давать согласие, позволение» (10, 41). В своей работе мы будем ориентироваться на семантику этой лексемы в её первом и втором значениях.

В финале повести «Сорочинская ярмарка» Солопий Черевик благословляет молодых: «*Боже благослови!* – сказал Черевик, складывая им руки. – Пусть их живут, как венки вьют!» (2, 36).

Ярко прослеживается эта особенность и на страницах повести «Тарас Бульба». Так, садясь за стол, Бульба восклицает: «*Боже, благослови!* Будьте здоровы сынки: и ты, Остап, и ты, Андрий! *Дай же Боже*, чтоб вы на войне всегда были удачливы!» (3, 34). В этой повести мы также читаем: «Теперь *благослови*, мать, детей своих! – сказал Бульба. – *Моли Бога*, чтобы они воевали храбро, защищали бы всегда честь лыцарскую, чтобы стояли всегда за веру Христо-ву... <...>...Подойдите, дети, к матери: *молитва материнская* и на воде и на земле спасает.

Мать, слабая как мать, обняла их, вынула две небольшие иконы, надела им, рыдая на шею. – *Пусть хранит вас... Божья матерь...*» (3, 41). Велико и чудодейственно благословение матери – христианский обряд, представляющий собой молитвенное обращение к Богу, а также ограждение иконой благословляемых детей.

О святом материнском благословении упоминается и в эпизоде, когда во время похода к осаждённому городу подходит полк Тараса Бульбы: «Есаулы привезли сыновьям Тараса благословенье от старухи матери и каждому по кипарисовому образцу из Межигорского киевского монастыря. Надели на себя святые образа оба брата и невольно задумались, припомнив старую мать. Что-то пророчит им и говорит это благословенье?» (3, 74).

В-третьих, в гоголевском творчестве делается особый смысловой акцент на значимость чудодейственной молитвы в жизни человека, обретающего путь душевного спасения. В финале повести «Вечер накануне Ивана Купала» главная героиня Пидорка дала обет идти на богомолье. Через некоторое время «козак рассказал, что видел в лавре монахиню, всю высохшую, как скелет, и *беспрестанно молящуюся*, в которой земляки, по всем приметам, узнали Пидорку; что будто ещё никто не слышал от неё ни одного слова; что пришла она пешком и принесла оклад к иконе Божьей матери, исцвеченной такими яркими камнями, что все зажмуривались, на него глядя» (2, 52). При помощи молитвы и веры в Бога Пидорка обретает спасение души.

Важна в этом отношении для рассмотрения нашего вопроса вторая часть повести Н.В. Гоголя «Портрет» (4). Главный герой на протяжении нескольких лет в пустыни постом и молитвой укреплял свое тело и душу, готовя себя к духовному подвигу, сидел за работой целый год (в противоположность первому герою Гоголя – Чарткову) и, наконец, смог создать истинное произведение искусства, исполненное святости. Только вера и молитва, на которую делается особый смысловой акцент, стали источником божественного дара художника.

Обратимся к началу повести «Страшная месть»: «...старый есаул вынес две иконы благословить молодых. Те иконы достались ему от честного схимника, старца Варфоломея. Не богата на них утварь, не горит ни серебро, ни золото, но никакая нечистая сила не посмеет прикоснуться к тому, у кого они есть в доме. Приподняв иконы вверх, есаул готовился сказать *короткую молитву*... как вдруг закричали, перепугавшись, игравшие на земле дети, а вслед за ними попятился народ, и все показывали со страхом пальцами на стоявшего посреди их козака» (3, 147). В.В. Лепахин в статье «Икона в жизни и творчестве Гоголя» замечает: «Интересно, как Гоголь описывает иконы, вынесенные есаулом. Он отмечает то, что называют в Православии «намоленность» икон, иконы достались есаулу от старца-схимника, который провёл в молитве перед этими образами, как можно полагать, многие годы» (5, 252). Исследователь многократно подчёркивает «намоленность» икон как их важнейший атрибут святости. Таким образом, в эпизоде этой повести также косвенно указывается на святость молитвы человека, посвятившего свою жизнь Богу.

Четвёртая особенность мотива молитвы в творчестве Н.В. Гоголя, на наш взгляд, проявляется в виде антимолитвы – произносимой героями молитвы, не несущей в себе христианской веры и глубокого осознания божественного текста. Своеобразен мотив антимолитвы в повести «Вий». Главный герой Хома Брут обрёл страшную смерть во время чтения молитв по причине неверия в их чудодейственную силу. Поведение героя отступает от норм и правил

христианской морали. Перед тем как отправиться в церковь, философ пьёт горилку, закусывая её свиной. В первый день он искренне сожалеет о том, что нельзя в храме Божьем выкурить табаку, а во второй день он его приносит и нюхает во время чтения молитвы. Не случайны последствия третьей ночи. «Философ перевернул один лист, потом перевернул другой и заметил, что он читает совсем не то, что писано в книге. Со страхом перекрестился он и начал петь... <...> ...Он только крестился и читал как попало молитвы» (3, 190). В церкви его разум и сознание не были глубоко погружены в молитву Божию, поэтому молитвы героя не имели чудодейственной силы. Как справедливо отметил В.В. Лепахин, «надеется он больше на магический круг, который очертил вокруг себя, а не на Бога, не на иконы и не на молитву. Он лишь прилепляет к образам восковые свечи, «не жалея их нимало», то есть жертву всеожжения, свечу, символизирующую пламя молитвы человека к Богу, он использует в утилитарных целях: сделать посветлее в храме, чтобы не было так страшно» (5, 253). По православным представлениям, Господь никогда не воздействует на человека без свободного согласия на это самого человека, в противном случае это означало бы духовное насилие: «Человек должен первым обратиться к Богу, должен испрашивать у Бога это благодатное воздействие, помощь, заступление. Вера человека есть обязательное предварительное условие свершения чуда» (5, 253).

Ярко проявляется мотив антимолитвы в одном из эпизодов повести «Страшная месть»: «Одинок сидел в своей пещере перед лампадою *святой схимник* и не сводил очей с *святой книги*... <...> ...Закрыв *святой старец* свою книгу и стал *молиться*» (3, 180). Схимник воплощает собой образ святого человека, посвятившего жизнь Богу. Совершив страшные убийства, прибегает к нему колдун – отец Катерины:

«– Отец, *молись, молись!* – закричал он отчаянно: – молись о погибшей душе! – и грянулся на землю.

Святой схимник перекрестился, достал книгу, развернул – и в ужасе отступил назад и выронил книгу.

– Нет, неслыханный грешник! Нет тебе помилования! Беги отсюда! *Не могу молиться о тебе!*

– Нет? – закричал, как безумный, грешник.

– Гляди: *святые буквы в книге налились кровью*. Ещё никогда в мире не бывало такого грешника!» (3, 180). Символичен эпизод этой повести: «Святые буквы налились кровью» и не стал схимник молиться за колдуна, поскольку велики были грехи отца Катерины. Ю.В. Манн в монографии «Поэтика Гоголя» (6) рассматривает этот эпизод в ракурсе традиций народных сказок о «великом грешнике». Безусловно, влияние фольклора нельзя отрицать, но следует заметить, что христианская специфика произведения значительно глубже, поскольку смысловой акцент здесь делается на веру человека, ищущего духовное спасение.

Молитвенные мотивы в раннем творчестве Н.В. Гоголя, на наш взгляд, играют заметную роль в демонстрации христианского мировоззрения писателя. Мотив молитвы воплощается в раннем творчестве по-разному. Это собственно молитва, которая появляется у гоголевских героев в виде «моления, обращённого к Богу», а также косвенные указания на её благодатную и чудодейственную силу. Это и речь героев, упоминающая Бога и святых, несущая в себе положительную коннотацию. К мотиву молитвы можно отнести и благословение, косвенно проявляющееся в поступках героев, и тесно связанное с мотивом иконы. Актуальна для раннего творчества и антимолитва – как жалкое проявление нравов современного Н.В. Гоголю общества (повести «Страшная месть», «Вий»).

Литература

1. Воронаев В.А. Николай Гоголь. Опыт духовной биографии. – М., 2008.
2. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 6 т. / под ред.С. Бортник. Т. I. – М., 1952.

3. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 6 т. / под ред. С. Бортник. Т II. – М., 1952.
4. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 6 т. / под ред. С. Бортник. Т III. – М., 1952.
5. Лепехин В.В. Икона в жизни и творчестве Гоголя // Духовный путь Н.В. Гоголя: в 2 ч. Ч. 2. Гоголь в русской религиозно-философской критике / Воропаев В.А., Виноградов И.А. – М., 2009.
6. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1978.
7. Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя // Гоголь. Соловьёв. Достоевский. – М., 1995.
8. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. – М., 2003.
9. Протопопов Д.И. Толковый молитвенник. Молитвы, символ веры, заповеди и тропари двенадцатых праздников. – М., 1996.
10. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка: 180 000 слов и словосочетаний. – М., 2006.

В.Г. Андреева

Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА А.Ф. ПИСЕМСКОГО «МЕЩАНЕ»

Роман А.Ф. Писемского «Мещане» впервые появился в журнале «Пчела» за 1877 год, а в 1878 был выпущен отдельным изданием. Кстати, в это же самое время, в 1877 году в «Русском Вестнике» была завершена публикация «Анны Карениной» Л.Н. Толстого, которая на следующий год также вышла в виде книги. В «Мещанах» Писемский обратился к актуальным вопросам современности, поднимаемым также Толстым, Тургеневым, Достоевским, Салтыковым-Щедриным. Роман у Писемского получился в большей степени обличительный, наполненный безысходностью, однако интересны сюжетно-композиционные особенности произведения, прекрасно показывающие широту взгляда автора и сходство убеждений Писемского этой поры с воззрениями выдающихся русских писателей.

Многие литературоведы недооценивают роман «Мещане», относя его к беллетристике. Только на первый взгляд он кажется собранием диалогов и событий, связанных одними героями. Внимательное чтение произведения открывает нам тонкости его построения, позволяет оценить своевременность появления определенных героев, провести параллели, необходимые для правильного понимания художественного мира.

В данной статье мы не будем останавливаться на прототипах героев романа – о них в литературоведении уже немало написано. Принципиально важным нам кажется то, что в «Мещанах» Писемским создана сложная система диалогов действующих лиц, благодаря которой читатели не только убеждаются в мещанской сущности всех героев, но и улавливают процесс нравственного оскудения людей.

Еще А.П. Могиланский отметил, что у Писемского «своеобразие романов повышалось от произведения к произведению» (2, 136). Рассуждая о сложностях понимания романа, литературовед писал: «В “Мещанах” это своеобразие уже столь велико, что оно с большим трудом поддается определению» (2, 136). С этим утверждением нельзя не согласиться. После создания сложной иерархии героев в романе «В водовороте» Писемский в «Мещанах» воплощает уже иную, но не менее интересную художественную структуру.

Фактически, роман представляет собой систему диалогов, в которой необходимо внимательно следить за сменой лиц и их взаимоотношениями. Воплощенный в произведении синтез эпического и драматического начал позволяет автору гармонично передать идейные споры, полемику между героями (Бегушев и Тюменев), довольно неоднозначно показать некоторых персонажей в сменяющихся друг друга сценах, а также проследить изменения, происходящие в главном герое и людях, его окружающих.

Одним из самых символических и знаковых моментов в романе является то, что начинается он с изображения сценического действия, с упоминания о драматургическом произведении и его постановке: «В Большом театре давали “Травиату”. Примадонна была восхитительна» (3, 3). Кстати, значим и выбор для начала романа именно «Травиаты», с героиней которой читатель подспудно соотнесет все женские лица в романе. А уже почти в самом финале читатель видит эпизод чтения пьесы, написанной одной из героинь романа, Татьяной Васильевной. Во-первых, название пьесы – «Смерть Ольги» – приводит к ассоциации с самим романом. Конечно, «Мещане» – художественное произведение, а о достоинствах пьесы не приходится говорить, но сравнение сложнее: мир тех людей, который изображен в романе, мир мещан также плох, низкопробен. Во-вторых, с названием пьесы перекликаются события романа, в котором мы узнаем о печальной участи всех трех героинь, оставляющих след в жизни Бегушева: умирают Наталья Сергеевна и Лиза Мерова, а Домна Осиповна сходит с ума. В-третьих, указанное скрытое сопоставление заставляет читателя задуматься о драматическом характере жизни. Наконец, очень важными для понимания романа становятся реплики Долгова и критика, обсуждающих пьесу.

Уровень образования и богатство вкуса критика и Долгова оставляют желать лучшего, но и здесь Писемский находит умелый ход: критик, выпивший целую бутылку портвейна, и Долгов, наделенный удивительной способностью «нигде ничего не видеть настоящего и витать где-то между небом и землею» (3, 316), высказывают суждения, позволяющие нам оценить художественный мир романа. В разговоре о греческой комедии и о Шекспире Долгов передает одну важную особенность, он говорит: «Шекспир всеобъемлющ, <...> как Бог творил мир, так и Шекспир писал; у него все внутренние силы нашей планеты введены в объект: у него есть короли – власть!.. У него есть тени, ведьмы – фатум!.. У него есть народ – сила!» (3, 317). Читатель романа должен понимать, что в «Мещанах» Писемский не претендовал на представление полной объективной картины жизни выбранного времени, он констатировал процессы превращения в мещан, деградации, изображал людей замерших и не способных или не стремящихся к развитию.

С.А. Венгеров отметил тесноту рамок романа «Мещане»: «Один полковник-концессионер, один разбогатевший купец-подрядчик, одна купеческая дама, обуреваемая духом стяжания, один красивый доктор, за деньги женящийся на этой купчихе – вот и все “мещанство”» (1, 204). Однако данную характеристику художественного мира не стоит воспринимать сугубо отрицательно. С.А. Венгеров счел, что роман оказался лишенным жизненности из-за отсутствия у Писемского сведений о действительной жизни обличаемой среды. Между тем, не претендуя на полное и скрупулезное изображение мещанства, Писемский смог мастерски изобразить и определенный социальный слой, и духовно-нравственный уровень ряда лиц, за которыми выстраивается целая галерея образов.

Главный герой романа, Бегушев, не столько противостоит остальным героям, как это любят подчеркивать литературоведы, сколько является одним из тех, кто постепенно теряет способность к борьбе, лишается цели существования и не видит смысла в жизни. Нельзя не учитывать, что Бегушев – человек нездоровый, в романе он появляется уже после произошедшего сильного потрясения. В прошлом история Бегушева очень напоминает жизнеописание графа Вронского из «Анны Карениной» Л.Н. Толстого: Бегушев влюбился в замужнюю женщину, которая ради него бросила мужа, был разжалован, сослан на Кавказ, потом уехал с Натальей Сергеевной в Европу, предавался искусствам и наукам, долго жил в Риме, но Наталья Сергеевна, тонкая и чувствительная натура, умерла, не перенесла щекотливого положения. И вот после этого события Бегушев (кстати, как и Вронский в финале «Анны Карениной») не может полностью восстановиться: «...Только благодаря своему сильному организму он не сошел с ума и через год физически совершенно поправился; но нравственно,

видимо, был сильно потрясен: заниматься чем-нибудь он совершенно не мог, и для него началась какая-то бессмысленная скитальческая жизнь...» (3, 72).

Более того, сам Бегушев, по сути бросающий в романе вызов мещанству, постепенно опускается. Конечно, он падает не до раболепства и подхалимства графа Хвостикова, готового ради определенной суммы и выгоды унижаться и торговать дочерью, но с той высоты, на которой был когда-то Бегушев, он опускается довольно низко. Это падение позволяет констатировать и тяга Бегушева к Домне Осиповне, и его жизнь в старом доме, отношение к сестре, самому себе, нерешительность и вялость. Кстати, высшая точка состояния Бегушева в моральном смысле, по всей видимости, находится еще за рамками романа, во время жизни с Натальей Сергеевной – те годы не были временем «мещанства». Впрочем, в романе об этом говорит сам Бегушев: «Ты вспомни одно – семью, в которой Натали родилась и воспитывалась: это были образованнейшие люди с Петра Великого; интеллигенция в ихнем роде в плоть и в кровь въелась» (3, 21). При этом в романе Бегушев той высоты, на которую он претендует, не выдерживает: «Идеалист Бегушев на обнаженную умирающую женщину “глядит” любовно-страстно, он оказывается “несколько обжорливый”, словом – валится с пьедестала» (1, 204).

А.П. Могиланский справедливо отметил, что романная сторона в «Мещанах» несколько уравнивает диалоги. Но связано это, скорее всего, не с трудностью восприятия читателем философско-исторической проблематики, а с необходимостью логически выстроить все сцены романа и дать возможность героям оттенить друг друга. Сталкивая разные лица попарно, Писемский создает цельные, полные образы, которые предстают перед нами в разных ракурсах. К примеру, сначала крупного чиновника Тюменева мы узнаем как друга главного героя Бегушева, с которым они рассуждают о жизни, творчестве, переменах в людях, о дружбе и чести. Именно в диалогах двух указанных героев наиболее острое обличение получает главенство презренного металла: «Пусть сойдет снова Христос и обновит души, а иначе в человеке все порядочное исчахнет и издохнет от смрада ваших материальных благ» (3, 24). В этом и нескольких других разговорах два друга показаны почти идеальными, благородными героями уходящего времени, смотрящими на настоящее с сожалением. Последующая связь Тюменева и Меровой, в прошлом – содержанкой разорившегося Янсутского, позволяет с новой стороны охарактеризовать героя. Писемский не осуждает прямо своих персонажей, не дает четких характеристик, позволяя читателю самому делать выводы.

Бегушева мы во многом оцениваем благодаря изображению его отношения к Домне Осиповне. Еще в самом начале романа он оправдывает свою связь с Олуховой тем, что она – обеспеченная женщина, на содержании у него находиться не будет. Но, уже замечая это, Бегушев унижает цену истинных чувств, которые только и могут прочно связывать людей: он сам оказывается в мире мещан, где все покупается и продается. А обеспеченная Домна Осиповна на протяжении всего романа обуреваема только одной страстью к наживе: то она покупает и продает акции, то печалится, что Бегушев не подарил ей десять тысяч, то хлопочет о получении наследства мужа.

Сам Бегушев мещанство видит в недостойном поведении, отсутствии вкуса, умения правильно питаться, одеваться: вспомним, хотя бы, его отношение к блюдам на ужине у Янсутского или его мнение по поводу безвкусного наряда Домны Осиповны. Но Бегушев ничего не может этому мещанству противопоставить, его деятельность не имеет конкретных, видимых результатов, а уже в финале романа он признается в том, что около него находится какая-то разрушительная сила: «Точно упас я смертоносный: все, что приближается ко мне, или умирает, или погибает» (3, 321).

Как мы уже отмечали, роман «Мещане» предстает перед нами рядом сцен. Конечно, они не запоминаются в такой же степени, как, к примеру, отдельные эпизоды в романе «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. Но движение сюжета организовано сменой этих сцен, как больших

декораций. Сначала Бегушева мы видим в доме у Домны Осиповны, потом знакомимся с местом жительства самого Бегушева, далее эпизоды выстраиваются в определенном порядке: Тюменев у Бегушева, Олухова посещает адвоката, именины Янсутского, Домна Осиповна у Бегушева и т.п. У читателя создается впечатление некоторой неподвижности, которая напоминает статику мещанского мира. И встреча Бегушева с генералом в Париже нисколько не прерывает череды ровного течения романа.

Наконец, даже Славянский вопрос, добровольческое движение являются в романе частью мещанского мира, в котором царят интересы толпы, превыше всего ценятся деньги, а основным препровождением людей становится собиранье сплетен и слухов: «Газеты кричали, перебранивались между собой: одни, которым и в мирное время было хорошо, желали мира; другие, которые или совсем погасали, или начинали погасать, желали войны; телеграммы изоврались и изолгались до последней степени; в комитеты славянские сыпались сотни тысяч...» (3, 295–296). Описание добровольческого движения у Писемского очень похоже на подобное в романе «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. Но если Левин выражает то крайнее неприятие войны, которое было свойственно и Толстому, то Бегушев на фоне описаний добровольческих сборов и споров вокруг славянского вопроса выглядит довольно смешно в своих порывах. «Это не люди дерутся, а какие-то олимпийцы, полубоги», – говорит Бегушев. В своей убежденности пользы от этой войны позиция героя Писемского напоминает позицию парадоксалиста из «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского. Позиция Бегушева ясна, да и сам он очень хочет быть по-прежнему рыцарем: «Меня в этой войне одно радует, – продолжал Бегушев, – что пусть хоть на время рыцарь проснется, а мещанин позатихнет» (3, 318).

Таким образом, в романе «Мещане» Писемский, не представивший фактически ни одной отрицательной характеристики своих центральных героев (не осуждается им даже Лиза Мерова, ставшая в романе содержанкой трех разных мужчин), изобразил процесс деградации и духовно-нравственного оскудения дворян, процветания поглощающего все благородные и деятельные порывы мещанства за счет умелого чередования эпизодов, столкновения действующих лиц и создания продуманной системы диалогов. И любовные перипетии Бегушева, и весь сюжет романа представлены чередой сцен, благодаря которым в романе усилено драматическое начало.

Литература

1. Венгеров С. А. Собр. соч. Дружинин. Гончаров. Писемский. – СПб.: Прометей, 1911. – 276 с.
2. Могилянский А. П. Писемский: Жизнь и творчество. – Л., 1991. – 160 с.
3. Писемский А. Ф. Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. – М.: Правда, 1959. – 440 с.

Т.В. Николаева

Военная академия РХБЗ и ИВ им. С.К. Тимошенко (г. Кострома)

ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО В ПОЭЗИИ Ф.И. ТЮТЧЕВА

В марте 2013 года Костромская область отметила 400-летие со дня призвания из Ипатьевского монастыря первого царя из рода Романовых – Михаила Федоровича Романова. Вспоминая события, предвещающие избрание юного правителя, а именно освобождение Москвы от польско-литовских интервентов под предводительством К. Минина и Д.М. Пожарского, удивляешься (к сожалению!) той необыкновенной силе патриотизма, которой был охвачен весь русский народ.

Патриотизм – любовь к Родине. Почему в XXI веке мы должны вспоминать, что это за чувство, каковы его корни, причины возникновения? Ответить на этот весьма нелегкий вопрос поможет в том числе и обращение к неиссякаемому источнику духовно-нравственной жизни русского народа – классической литературе, в частности к поэтическому наследию Ф.И. Тютчева.

Патриотическое чувство в поэзии Тютчева обладает уникальным свойством – оно (в отличие, например, от патриотического чувства поэтов-декабристов) дышащее, движущееся, развивающееся. Как все живое в этом мире, оно обладает всеми признаками истинного, настоящего. Другими словами, мы можем «воочию» убедиться, практически «ощутить» сам процесс постижения уникальности своего родного края, прийти к глубокому пониманию первоначального источника вышеназванного чувства, проследить изменения в «ощущениях» чувства Родины. Стихотворения Тютчева, посвященные Родине, нельзя назвать просто гражданской поэзией. Перед нами возникает не только образ родного края, а более глубокое, проникновенное «ощущение», приводящее, в конечном счете, к твердому убеждению, постижению самой сущности, «духовного ядра» Отечества. В поэтических миниатюрах Тютчева мысль и чувство впервые смогли превратиться в единое целое. Синтезируясь, приобрели *животворность*. Человек не отделяется от Родины, а живет, дышит ею, творит ради нее. Так же и Родина не может существовать вне Человека. Каждое стихотворение, посвященное Отечеству, – акт духовного *самоопределения, самосознания*. «Родина есть духовная реальность» (2, 484), «В основе патриотизма лежит акт духовного самоопределения» (2, 490) – эти слова И.А. Ильина, философа, близкого по своим убеждениям к поэтическому мировоззрению Тютчева, находят свое отражение в историософских стихотворениях последнего.

Поэтико-историософская мысль как философско-религиозное осознание судеб Родины явилась той живительной силой, которая помогла Тютчеву «достучаться» до сердец современных ему читателей. Любви к Родине не может быть без любви к ее истории, и поэтому главной, патриотической темой историософских стихотворений Тютчева явилась тема исторической судьбы России. Истории нет без человека. И Человека нет без Истории. «История – не только откровение Бога, но и ответное человека Богу» (1, 45).

В художественном сознании Тютчева История – единый *живой* процесс, не делящийся на отдельные составляющие. Признавая индивидуальные (национальные) особенности каждого государства, поэт не разделяет в глобальном плане исторические судьбы, допустим, Англии, Германии, России. История – внутреннее движение Мировой души, поэтому малейшее изменение в одной стране эхом откликается в другой. Пушкинская всеотзывчивость, предполагающая открытость мировым влияниям, принимается и превращается в творчестве Тютчева в *историческую всеотзывчивость*, жидущуюся на «вселенском» рассмотрении исторических событий.

На протяжении всей своей творческой жизни в статьях, письмах, стихах Тютчев вынашивал, формулировал и пропагандировал историософские мысли (вера в высокое предназначение России; идея объединения славян под знаменем Православия; убеждение в «задушевном» характере русской религиозности; непримиримость с религиозным «отступничеством» Запада; поиск исторического пути, при котором происходит слияние разумного и эмоционального начал в управлении государством). Наиболее полное, «живое» воплощение данные идеи получили именно в поэзии.

Синтез историософского понимания судеб Отечества мы можем проследить в стихотворении «Два единства» 1870 г.:

Из переполненной Господним гневом чаши
Кровь льется через край, и Запад тонет в ней –
Кровь хлынет и на вас, друзья и братья наши –
Славянский мир, сомкнись тесней...
«Единство, – возвестил оракул наших дней, –
Быть может спаяно железом лишь и кровью...»
Но мы попробуем спаять его любовью –
А там увидим, что прочней... (3, 221).

Каждая строка в стихотворении звучит как глас Провидца, стремящегося заставить людей задуматься о последствиях надвигающейся катастрофы (правление с помощью «железа и крови»). Очень тонко и умело Тютчев утверждает свою поэтико-философскую систему, повторяя идеи, высказанные в более ранних произведениях:

вера в высокое предназначение России – проводится с помощью союза **но**, акцентирующего внимание на особом, духовном характере отечественной истории;

идея объединения славян под знаменем Православия – **«Кровь хлынет и на вас, друзья и братья наши / – Славянский мир, сомкнись тесней»**. Интересно заметить, что эти две строки поэт выделяет еще и синтаксически, используя многоточие. Это свидетельствует об основополагающем характере данных идей;

убеждение в «задушевном» характере русской религиозности – целиком вся вторая строфа; *непримиримость с религиозным «отступничеством» Запада* – **«Из переполненной Господним гневом чаши кровь льется через край / И Запад тонет в ней»**;

поиск исторического пути, при котором происходит слияние разумного и эмоционального начал в управлении государством – все стихотворение. Тютчевская антиномия, выраженная с помощью двучастной композиции, теряет свой романтический пафос (характерный для ранней лирики 1820–1830 гг.), перерастая в философско-религиозную дилемму. Тема покаяния, настойчиво звучавшая ранее (например, стих. «Наш век» 1851 г.), перерастает в тему Страшного суда. Придет час, когда все человечество будет держать ответ перед самим Господом, и тогда вина каждого будет взвешена на весах Совести. Единство, удерживаемое с помощью страха («железом лишь и кровью») греховно уже по самой своей сути, так как поражает волю человека, содержит попытку трансформировать завет Господа (свобода выбора). Легкость в исполнении (припугнуть) затмевает глаза исполнителям такого наказания, сбивая их с пути Истины. Единство, спаянное Любовью, очень трудоемкий процесс. В этом случае результат зависит не только от «испытываемых» (как в первом случае), но даже в большей степени от «испытателей», так как они должны найти в своем сердце достаточно сил и веры в то, что в душе каждого живет искра Божья. Но именно этот путь является самым правильным, прочно гарантируя спаянность, неразрывность, стабильность полученного союза (единства). То, что человек *полюбил*, он ни за что не разрушит, в противовес тому, чего *боится*. Страх рано или поздно вызовет протест, а, значит, – бунт, революцию, войну. Интересно также обратить внимание на использованные прилагательные. Любовь оказывается не *сильней* (что тоже подходит по рифме), а *прочней* страха.

Так, соединив в одном стихотворении все долго вынашиваемые, сердцем выстраданные мысли, Тютчев сумел «оживить» поэтико-историсофскую систему, придав ей реальное дыхание настоящего, перетекающего в будущее.

Таким образом, мы убедились, что патриотическое чувство Тютчева наполнено живым голосом Истории, соединяет в себе сознательную убежденность (головную мысль) в уникальности своей страны и искреннюю, щемящую, проникающую в самые потаенные уголки нашей души сыновью привязанность к своей Родине.

Литература

1. Бердяев Н. Смысл истории. – М., 1990.
2. Ильин И.А. Грядущая Россия. – Минск, 2009.
3. Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч.: в 6 т. – Т. 2. – М., 2002.

О.В. Белопухова

Костромской государственной университет им. Н.А. Некрасова

НЕМЕЦКИЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЫ О ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С. ТУРГЕНЕВА

Проблемы жанровых особенностей тургеневских произведений в последнее время не только не теряют актуальности, но, напротив, вызывают интерес всё новых исследователей. Много сделано здесь в частности немецкими литературоведами. В этой связи можно назвать несколько серьезных работ: статью В. Кошмалья «К эволюции бинарной модели мира в лирике и в “Стихотворениях в прозе” И.С. Тургенева» (1) и его монографию «От реализма к символизму: К вопросу о генезисе и морфологии символического языка в позднем творчестве И.С. Тургенева» (2). Сюда же примыкает работа П. Бранга «Тургенев и -измы», а также исследования Г. Дудека и К. Дорнахера.

П. Бранг (3) предлагает рассматривать сентиментализм, романтизм, реализм, символизм в качестве определённых кодов, служащих для обозначения явлений «новых или мнимо новых», каждое из которых противостоит предыдущему. Пользуясь определением Д.С. Лихачёва, учёный употребляет его определение «первичный стиль» (т.е. главный, основополагающий) для характеристики роли реализма в творчестве И.С. Тургенева, прочие стили считает вторичными. Признаки таких «вторичных стилей», узнаваемые в прозе писателя, позволяют П. Брангу оценивать его художественную систему в целом как «многокодую». Другими словами, исследователь видит в тургеневском реализме отдельных периодов черты романтизма и склонность к мышлению символами. Всё это, по сути дела, не противоречит принятой у нас точке зрения – наибольшие разночтения существуют лишь в терминологии.

В отличие от П. Бранга, В. Кошмаль считает, что в методе наблюдается эволюция, которую он обозначил, хотя и с оговоркой, в названии своей монографии – от реализма к символизму. Уже в указанной нами статье В. Кошмаль намечает основную идею монографии. Исследователь пытается соединить «крайние точки» тургеневского творческого пути: раннюю лирику и «Стихотворения в прозе», показав их известную идентичность и в то же время противостояние, существующее на разных уровнях развития одной художественной системы.

Исходной мыслью В. Кошмалья является тезис о «бинарной текстовой структуре» произведений русского классика, т.е. о наличии в них двух пластов выражения – внешнего, явного, и внутреннего, скрытого, который обычно несёт самую важную и глубокую смысловую нагрузку, образуя подтекст. По мнению учёного, именно роль и способы авторской подачи определяют стиль и метод произведения. Свои наблюдения Кошмаль подробно демонстри-

рует на материале тургеневской драматургии. В своей монографии автор также оперирует понятием подтекста, но уже при анализе творчества И.С. Тургенева в целом. Подтекст здесь – романтическое и «мистическое» начало, которое в разные периоды то было глубоко спрятано и находило опосредованное выражение (например, тайный, внутренний или даже странный, не всегда связный диалог в пьесах), то выходило наружу в «таинственных повестях» и насыщенных символическими образами «Стихотворениях в прозе».

Подчёркивая, что в «художественном движении» существует «иерархия эстетических форм», т.е. происходит постепенная «деформация» старых форм, а не их «растворение» в тех, что идут им на смену, автор ставит перед собой задачу проследить: а) как происходит «деформация» доминирующей системы, на основе каких процессов вторичная система превращается в первичную; б) какую форму и функцию имеют «деформированные» мотивы и опыт предыдущей литературной системы; в) какие конкретно изменения или «самоизменения» позволяют «деформированным» литературным элементам стать снова доминантными. Речь идёт, хотя и в замысловатых структурных терминах, о художественном методе писателя, в котором особая роль отводится романтическому началу. Последнее воспринимается в разных измерениях: историческом (литературные и философские течения определённой исторической эпохи), «генеалогическом» (мировоззрение молодого поколения как противовес слишком приземлённому реалистическому мышлению старого), библиографическом (личные взгляды Тургенева в разные периоды жизни). Автор подробно рассматривает роль романтического начала и его сложных взаимодействий с элементами реализма (здесь и «прагматически составленные образы», трансформирующиеся от вторичной романтической системы к первичной реалистической в раннем творчестве; и мистика, наблюдаемая словно «со стороны» во времена полного господства реализма, и попытки соединить реалистические элементы с мистическими, давая им реальные объяснения, – в более поздний период). Наблюдения В. Кошмаля временами не лишены пронизательности, ему удаётся создать стройную и логичную систему. Однако от неё веет схоластикой: она строится в значительной мере вне реальной исторической судьбы писателя, которая и определяла как мировоззренческие, так и художественные особенности его литературного творчества. Любая подобная система может быть создана путём субъективного отбора фактов и при игнорировании всех обстоятельств, противоречащих им или просто нейтральных. Настоящая работа, на наш взгляд, перенасыщена «модной» терминологией, не помогающей, как хотелось бы ожидать, а затрудняющей понимание хода авторской мысли.

С исследованиями П. Бранга и В. Кошмаля перекликается работа М. Ледковски «Другой Тургенев: от романтизма к символизму» (4), где автор говорит о двух измерениях в произведениях Тургенева; одно из которых охватывает современные ему социологические и идеологические проблемы, а другое создаёт неповторимое своеобразие тургеневской прозы. «Тургеневский реализм обладает, в сущности, – констатирует автор, – качеством того другого измерения, граничащего с абсолютным идеализмом». М. Ледковски подчёркивает не только значение этого «другого измерения», т.е. иррационального, сверхъестественного и романтического для Тургенева, но и видит в нём важное связующее звено в развитии русской литературы в целом от романтизма и реализма XIX века к символизму на рубеже веков.

В литературной критике XIX века (от П. Анненкова и А. Григорьева до Е. Цабеля и К. Головина) имя Тургенева неизменно связывалось с традициями романтизма и реализма. Позднее предпринимались попытки поиска в его творчестве элементов символизма (Д. Мережковский, С. Родзевич). Уже Е. Цабель констатировал, что прозу Тургенева невозможно «подвести под определённую рубрику», т. к. в ней «идеализм и романтизм взаимовлияют друг на друга». А К. Дорнахер (5) отмечает в своей диссертации, что тургеневский художественный метод называли в Германии «идеальным», «романтическим» реализмом в противо-

вес обычному реализму Достоевского и Толстого. Однако на протяжении нескольких десятилетий нашего времени в произведениях писателя видели проявление только реалистических тенденций. В последние годы появилось достаточно много работ как русских, так и зарубежных литературоведов, ставящих вопрос о качественном своеобразии тургеневского реализма, о возрастающей роли романтического подтекста.

В западном литературоведении, однако, ещё распространено, к сожалению, довольно одностороннее понимание сущности русского реалистического метода. Примером может служить эссе Г. Кунерта к немецкому изданию романа И.С. Тургенева «Накануне» (6). Можно согласиться с мнением о том, что «на тургеневский реализм – в сравнении с Флобером и Мопассаном – романтизм оказал более сильное влияние». Но ограничивая далее тургеневский творческий метод «описанием обстоятельств и отношений» и отказывая в жизненной правде главным героям «Накануне» – Елене и Инсарову, автор показывает не только свою некомпетентность в вопросах русского и болгарского освободительного движения, но непонимание ёмкой, всеобъемлющей сути русского реализма XIX века. Г. Кунерт пишет: «Тургеневские образы воплощают не реальность современного ему общества, а скорее “идеал” в шиллеровском смысле». Из этих слов можно заключить, что немецкий писатель понимает реализм как метод эмпирико-натуралистический, исключая область идеального. Вследствие этого эссеист недооценивает творчество русского классика, в котором Тургенев, по его словам, «наделяя героев моральной ценностью или непригодностью», представляет факты не как таковые; он считает тургеневские произведения «устаревшими уже при появлении». «“Накануне” – это роман о любви, которая сегодня нам кажется забавной и наивной: мы не в состоянии следить за представлением, в котором участвуют люди, связанные в своих отношениях подобными условностями, и не думаю, что наше предположение так уж неверно», – заключает Г. Кунерт (7).

Против подобного «модернизированного» восприятия тургеневского романа справедливо выступают ведущие немецкие тургеноведы К. Дорнахер и Г. Дудек. Последний подчёркивает, что суть русского реалистического метода состоит в том, чтобы изобразить многослойность и диалектическую противоречивость бытия и человеческого существования. Русские реалисты никогда не ограничивались простым описанием явлений жизни, а шли дальше, исследуя их причины и следствия, давая им свою оценку. Они изображали действительность в её социальной и психологической многогранности, даже область религиозной мистики и метафизики не исключалась из поля зрения, они пытались и в этом найти рациональное зерно, объясняющее происхождение явлений в индивидуальном и общественном сознании. Изображая человека, русские реалисты проникали в область иррационального и бессознательного, но никогда не абсолютизировали этот аспект, а рассматривали его как одну из граней человеческой сущности, которая доминировала для них, как правило, над рациональными силами разума. Г. Дудек приходит к закономерному выводу, что такое ёмкое понимание действительности, реалистическое в своей основе, впитало в себя в произведениях русских реалистов достижения других методов, среди которых особое место занимает романтизм. Это подчёркивают в своих исследованиях и русские исследователи.

Разделяя позицию, что художественный метод Тургенева не сводим к строгому реализму, что в его творчестве «примиряются идеальное и реальное», мы также не можем не согласиться с тезисом Г. Кунерта об идеальной «одноплановости» тургеневских произведений.

Вслед за русскими исследователями Г. Дудек в своей работе «Об особенностях тургеневского реализма» (8) рассматривает обращение Тургенева с середины 1850-х годов к романтизму в процессе преодоления им определённой односторонности понимания реализма в 1840-е годы, воспринимаемого сначала в традициях «натуральной школы». Но это не было возвратом на старые позиции восторженного романтизма. Ссылаясь на русские источники,

автор статьи подчёркивает, что такой творческий путь прошёл не только Тургенев, но и многие другие русские писатели, вышедшие из «натуральной школы», – Достоевский, Гончаров, Островский, Некрасов. Принимая всё лучшее из наследия романтизма, Тургенев ни в кое случае не отказывался от материалистически-гуманистического понимания мира и человека, лежащего в основе его реализма. Пересмотрев свои позиции по отношению к романтизму в «Переписке» (1854), «Затишье» (1854), «Якове Пасынкове» (1855), «Фаусте» (1856) и в романе «Рудин», он признаёт, по Дудеку, необходимость придать своему художественному методу идеалистический оттенок, т.е. воплотить на бумаге идеи и идеалы русских передовых людей 1830-х – 1840-х годов и их последователей – революционеров-демократов. И в этом прав Г. Кунерт, который увидел в тургеневском романе шиллеровский оттенок.

В заключение Г. Дудек отмечает, что тургеневский реализм имеет свою эволюцию, в которой, начиная с середины 1850-х годов, романтическое наследие играет всё возрастающую роль. В произведениях позднего периода Тургенева немецкий учёный находит переключку с мотивами романтических творений разных жанров, которые создают романтический подтекст.

Литература

1. *Koschmal W.* Vom Realismus zum Symbolismus. Zu Genese und Morphologie der Symbolsprache in den späten Werken I.S. Turgenews. – Amsterdam, 1984.
2. *Koschmal W.* Zur Evolution des binären Weltmodells in I.S. Turgenews Lyrik und «Gedichten in Prosa» // Slavische Studien zum 9. Internationalen Slavistenkongress in Kiew. 1983. Böhnau-Verlag. – Köln-Wien, 1983.
3. *Brang P.* I.S. Turgenew. Sein Leben und sein Werk. – Wiesbaden, 1977.
4. *Ledkowski M.* The other Turgenew. Vorabend. – Verlag Neues Leben. – Berlin, 1976.
5. *Dornacher K.* Die Evolution des deutschen Turgenew-Bildes im 19. Jahrhundert. Eine Untersuchung zu Rezeption und Funktion russischer Literatur in Deutschland. Dissertation B. – Potsdam, 1980.
6. *Kunert G.* Einführung in I.S. Turgenew. Vorabend. – Verlag Neues Leben. – Berlin, 1976
7. Там же.
8. *Dudek G.* Zur Realismus bei I.S. Turgenew // Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Erich Weinert. – Magdeburg, 1980. – № 5.

Е.Н. Белякова

Костромской государственной университет им. Н.А. Некрасова

КОНЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ПОЛОЖИТЕЛЬНО-ПРЕКРАСНОГО ЧЕЛОВЕКА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» И ПРОБЛЕМА ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ В РУССКОЙ КРИТИКЕ 1860-Х ГОДОВ

В современной литературе о Достоевском вопрос интерпретации образа князя Мышкина является едва ли не самым обсуждаемым и наиболее спорным. «В последние годы спектр адекватных, не вызывающих внутреннего сопротивления прочтений романа Достоевского сузился. Выявилась достаточно резкая поляризация мнений и позиций, – справедливо замечает В. Борисова (Уфа). – Условно эти противоположные позиции можно определить как христианскую апологию и демифологизацию образа Мышкина» (2, 171). Именно в такой системе координат осмысливается образ главного героя «Идиота» в современном культурном обществе, нуждающемся в нравственной самоидентификации, а потому наиболее остро реагирующем на те культурно-исторические артефакты, которые когда бы то ни было претендовали на роль духовных ориентиров и в какой бы то ни было мере отвечают сегодняшним представлениям об идеале.

Образ князя Мышкина в сформировавшемся авторском замысле заявил о себе именно с таких позиций. «Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного челове-

ка. Труднее этого нет ничего на свете. <...> Прекрасное есть идеал, а идеал – ни наш, ни цивилизованной Европы ещё далеко не выработался» (7, 251), – пишет Ф.М. Достоевский своей племяннице С.А. Ивановой 1 января 1868 г. В этом высказывании писателя выразились и главная идея произведения, и главная проблема современной ему действительности. В русской литературе и критике 60-х годов XIX (а роман «Идиот» выходит в свет в 1868 г.) проблема пределов роста личности стоит особенно остро: не столько ищется положительный герой своего времени, сколько определяется абсолютный идеал личностного развития, достижимый в пределах человеческой жизни.

В 1863 г. на страницах «Современника» печатается роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?». В романе о «новых людях», едва ли ни самом читаемом и обсуждаемом произведении того времени, выразилось новое понимание развитой, приближенной к идеалу личности. Образы «новых людей» восторженно принимаются читателями-позитивистами, уловившими в них «первые проявления богатой человеческой природы» (11, 18), а в авторе романа «присутствие самой горячей любви к человеку» (11, 8). Однако читателей другого круга предложенный Чернышевским идеал человека, для которого характерно «холодное, почти нечеловеческое отрицание страданий» (14, 338), не столько восхищает, сколько вызывает «тонкий холод ужаса» (14, 337).

Бессилие литераторов нового поколения представить образ положительного человека, с которым бы согласилось новое российское, а возможно, и европейское общество, неоднократно подчёркивается в критике 1860-х годов. В 1863 году М.Е. Щедрин, разбирая пьесу А.Ф. Писемского «Горькая судьбина», главным недостатком произведения считает «отсутствие идеала» (Современник, 1863, № 11, т. II, Петербургские театры). В 1865 г. в работе Антоновича «Современная эстетическая теория» главным становится вопрос об определении идеального образа героя в современной литературе (Современник, 1865, № 3). В 1867 г. П.В. Анненков, защищая роман И.С. Тургенева «Дым» от нападок идейных противников, отмечает закономерность отсутствия «светлых личностей» в современной литературе, способной лишь верно выразить драму общества, лишённого идеалов (1, 335). О кризисе представления образа «положительного человека» свидетельствует и замечание К. Случевского, высказанное им в работе «Явления русской жизни под критикою эстетики» (1866 г.): «Мы не имеем цельных характеров. Недаром жила наша литература типами отрицательными <...> Юродство нравственное – вот наше отличие за последние пять лет» (13, 60–61).

Таким образом, формирование замысла нового романа Достоевского оказывается связанным не только с личной потребностью писателя выразить ощущаемый им идеал, но и с общественным запросом, к которому Достоевский всегда был особенно чуток. А потому образ князя неизбежно должен был содержать в себе как нечто свойственное современным представлениям о прекрасном человеке, так и нечто превышающее и расширяющее эти представления. И в этом смысле задача автора по сложности её осуществления являлась едва ли не предельной для литературного труда.

Однако нельзя забывать, что формируется этот замысел постепенно, и возникает неожиданно для самого автора. «Согласно первоначальному замыслу романа Идиот должен был представлять собою не положительный, а дьявольский образ озлобленного, лишённого веры и жизни существа, – замечает С. Гессен. – “Главная мысль романа, записывает Достоевский, заключается в том, что все эти характеры, и прежде всего сам идиот, будучи охвачены унынием, презируют самих себя и притом все же исполнены чрезмерной гордости”» (3, 508). В черновых записях главный герой романа идентифицируется с самыми разными характерами, принадлежащими разным культурным пространствам. Вот он герой «подполья»: «Страсти у Идиота сильные <...> в унижениях находит наслаждение» (6, 141). Вот аналог шекспировского Яго: «Всех оклеветал, перед всеми интриговал» (6, 161). Всё более возрастающая

гордость культивирует демоническое начало: «Он до такой степени болезненно горд, что не может не считать себя богом» (6, 180). Затем обретает черты юродивого: «Чудак. Есть странности. Тих» (6, 201). И, наконец, превращается в «Князя Христа» (6, 249), «Князя иудейского», «царя иудейского» (6, 262).

В контексте рукописи образ Христа возникает как озарение, как неожиданная реакция на уже созданные ситуации всеобщей суеты, интриги, размолвки. Именно этот образ становится противовесом хаосу жизни, некоторой гарантией порядка и умиротворения. Все нуждаются в Князе: «У Епанчиных в нём нуждаются (*Аглая*, *Аделаида*, *Генеральша*). Ганя в нём нуждается. Коля. Рогожин нуждается <...> И, Главное, *Н<астасья> Ф<илипповна>*. Даже *Лебедев* <...> в нём нуждается, и у Князя на сердце *просияло*. (“Вот, стало быть, и деятельность”») (6, 256). В окончательной редакции князь не идентифицируется с Христом, автор видит свою задачу в том, чтобы изобразить реальный характер, потребность в котором назрела «в наших оторванных от земли слоях общества» (6, 19). «Реальный характер» неминуемо должен был отвечать запросам реального времени, которое диктовало свои требования новому герою.

Современные Достоевскому авторы концепций человека «нового типа», как правило, являлись проповедниками материализма, дарвинизма, позитивизма с явной склонностью к просвещению и воспитанию широких масс. Признаками «новой этики» они полагали единство личного и общего, умение людей «быть счастливыми, т. е. приносить пользу себе и другим» (10, 377), предполагая в качестве главного и естественного вопроса человеческой жизни лишь один: «как делать добро?» (4, 121), а в качестве главного результата – достижение счастья. В личности культивировали верность «чутью естественной правды» (4, 337), способность к практической деятельности (4, 109); свободу и самостоятельность, ограниченные лишь правилами «практической нравственности» (9, 111) и уровнем умственного развития человека.

«Новые люди устраивают свою жизнь так, что их личные интересы ни в чём не противостоят действительным интересам общества», – заявляет Д. Писарев в статье «Мыслящий пролетариат» (11, 16). «Новый человек неумолим и безжалостен к самому себе; новый человек боится самого себя больше, чем кого бы то ни было <...>. Такая потребность самоуважения, такая боязнь собственного суда будут крепче тех нравственных перил, которые отделяют людей старого закала от разных мерзостей» (11, 20). У новых людей «ум и чувство находятся в постоянной гармонии», они «питают к уму своему самое безграничное доверие» (11, 23). «У новых людей добро и истина, честность и знания, характер и ум оказываются тождественными понятиями» (11, 24). Иными словами, по определению Н. Страхова, «для этих людей соблазнов не существует; у них никогда не бывает сильных желаний, <...> они так отвлечены, так аскетичны, что честность... уже ровно ничего им не стоит» (14, 340). Это новый вид, возникающий в процессе эволюции естественным путём (т. е. путём естественного отбора). Потому он отличается повышенной адаптивностью (жизнеспособностью), «здоровым» взглядом на жизнь.

«Новый человек» мыслится его создателям как человек гармонично воспитуемый и естественно развивающийся, поскольку «полнейшее проявление человечности возможно лишь в цельной личности, развившейся совершенно безыскусственно и самостоятельно» (9, 130). Потому в литературной критике этого времени тема воспитания звучит особенно отчётливо, претендуя на своё место в литературном процессе, поскольку, по определению всё того же Писарева, именно «литература должна всеми своими силами эмансипировать человеческую личность» (9, 103).

Под гармоничным воспитанием позитивистами понимается такое воздействие на личность, которое не терпит «неестественных нравственных фокусов» (9, 120), не сдавливает её «служением разным идеалам» (9, 130), не посягает на независимость личности и предполагает «возвышение личного самосознания и самоуважения» (10, 181).

Главным условием естественного развития личности и Добролюбов, и Писарев считают труд, который приучает человека «сближать дело с мыслью, акт воли с актом ума» (11, 14). Однако не менее важным условием гармоничного воспитания в критике 1860-х годов оказывается эстетическая направленность.

Как ни странно, но герой романа Достоевского отвечает большому количеству требований, предъявляемых позитивистами к герою нового типа. Одно из главных ожиданий, связанных с ним, предполагает стремление к деятельности. Но уже в цитированном нами варианте рукописи «деятельность» определяется как насущная потребность князя: «...и у Князя на сердце *просияло*. (“Вот, стало быть, и деятельность”))» (6, 256). При всей своей одинокости и отдельности от остальных, он стремится почувствовать и занять место в этом мире, который, по нарастающему ощущению князя «нуждается» в нём. Стираются границы между «личными интересами» и «действительными интересами общества», что Писарев называл главным свойством «новых людей». Наконец, на протяжении всего романа князь ведёт себя как человек «естественный», мало сообразуясь с существующими правилами этики и часто попадая в нелепые ситуации. Неслучайно и первыми критиками романа Мышкин оказался причислен к типу людей, лишённых житейского такта, которые «спешат высказать всё, что знают и чувствуют, и с тою же лёгкостью, с какою раскрывают перед всеми свою душу и свои убеждения, не задумываясь открыть <...> и чужую тайну» (Голос. 1868. 16 февр. № 47).

Кроме того, одной из существенных черт этого образа является тяга к просветительству, наставничеству, обусловленная идеей деятельностного служения добру, столь любимой русскими социал-демократами. Замеченная Аглаей склонность князя поучать других проявляется в поведении и признаниях героя: «Я <...> может, и в самом деле мысль имею поучать» (5, 51), «Я всё как будто учу» (5, 53). И даже мысль о спасительном воздействии красоты («Мир спасёт красота»), выраженная князем, напрямую перекликается с идеями, высказанными независимо друг от друга М.А. Антоновичем и А.К. Случевским¹.

Расхождения в представлениях о положительно-прекрасном человеке у Достоевского и создателей «новой этики» возникают в связи с определением самих понятий «деятельность», «естественность», «гармоничность». Деятельность князя предполагает такое взаимодействие с окружающими людьми, которое способствует постижению ими новых норм оценки себя и других (князь в основном и занимается тем, что разъясняет героям их самих и ситуации, в которых они оказались, исходя из непривычной, но значимой для них системы координат). Окончательно утвердившееся в рукописях определение «Князь Христос» П.Н. Сакулин характеризует так: «Мышкин – натура деятельная. <...> Он исповедует “теорию практического христианства”» (12, 274). Деятельность эта предполагает не столько внешнюю, сколько внутреннюю активность субъекта, его душевную включённость в любую ситуацию и живую реакцию на неё (в этом проявляется стирание границ между «личными интересами» и «действительными интересами общества»). Глубинное переживание ситуации предполагает страдание, которое до болезненности присутствует в образе князя. И по мере развития действия романа мера страданий главного героя и подспудное желание освободиться от этого страдания только увеличивается. Так идеал Достоевского начинает контрастировать с концепцией «новых людей» позитивистов, бегущих от страданий и заменяющих глубинное соучастие в жизни другого человека механистичным удалением видимых препятствий к кажущемуся счастью или внешним обустройством его быта.

Естественность князя в романе Достоевского связывается с его детским восприятием действительности. Епанчин предваряет знакомство генеральши с князем определениями «жалкий идиот», «нищий» и «совершенный ребёнок». «Жалкий <...> чуть не плачет <...> почти как ребёнок <...> не знает, где главу преклонить» (5, 44–45). Сама генеральша, подчёркивая своё сходство с князем (5, 65, 66), в своём и в его характерах отмечает детские черты: внеш-

ною непоследовательность и игривость поведения (способность «представляться») (5, 49, 65, 66). Однако детское мировосприятие князя в контексте романа зачастую отождествляется с его идиотизмом, что опять-таки диссонирует с идеалом «новых людей» Чернышевского и культом разума Писарева. Уничижительность отзыва Епанчина («жалкий <...> чуть не плачет») обусловлена намерением генерала отвлечь внимание жены от своей персоны, но читатель осознаёт допустимость подобного взгляда на героя. Далее над невинностью Мышкина иронизирует циничный шут Фердыщенко (5, 90, 119, 123). И наконец, именно это свойство души героя приговором звучит в отчаянном крике Настасьи Филипповны: «Этакого-то младенца сгубить?» (5, 142). «Где ему жениться, ему самому ещё няньку надо...» (5, 144).

Гармоничность князя в основе своей имеет отказ от любых личностных претензий (на особое отношение и почитание, на счастье, на собственность) и, в то же время, утверждение права на уважение к себе, как к равному, и допущение возможности любви к себе, как к любящему. Будто подтверждая евангельскую истину «кто возвышает себя, тот унижен будет, а кто унижает себя, тот возвысится» (Ев. от Матф., 23), князь заслуживает всеобщего признания: «Князь чрезвычайно умён» (5, 49); «Вы замечаете то, чего другие никогда не заметят» (5, 102); «Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех!» (5, 283), «все мы безмерно вас уважаем» (5, 429). Однако нельзя не заметить, что гармоничность эта по мере развития действия романа разрушается... Гармоничный (или, в трактовке позитивистов, – органичный) человек, не создаёт более совершенную социальную действительность, как виделось это создателям новой этики. Напротив, герой Достоевского сам становится всё более несчастлив: на даче в Павловске после разрешения «дела Павлищева» «ему ужасно вдруг захотелось оставить всё это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, и даже ни с кем не простившись. Он предчувствовал, что если останется здесь хоть ещё на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю» (5, 256). В самое счастливое для себя время встреч и разговоров с Аглаей «ему хотелось уйти куда-нибудь, совсем исчезнуть отсюда <...> И пусть, пусть здесь совсем забудут его. О, это даже нужно, даже лучше, если бы совсем не знали его и всё это видение было бы в одном только сне» (5, 286). Наконец, после публичной исповеди Ипполита «ему хотелось куда-нибудь уйти <...> Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой» (5, 351).

Наконец, главной точкой расхождения в понимании Достоевским и позитивистами образа положительно-прекрасного человека становится определение природы совершенства. Оказывая воспитательное воздействие на других людей, сам Мышкин, в противовес «новым людям», возникшим в результате естественной «эволюции сознания», представляет собой феноменальный пример из ничего возникшей развитой личности. Не развитого сознания, а личности целостной: чувствует глубоко настолько, что «в душах читает» и способен предвидеть развитие проблемы, а осознаёт настолько, что всегда может объяснить это чувствование. Природа такого мировосприятия может быть обозначена лишь понятием «откровение», не имеющим логических предпосылок развития. «В мгновенном озарении писатель вдруг увидел идею, которая до сих пор только смутно мелькала перед ним. Он должен изобразить прекрасного человека, – пишет К. Мочульский. – Доселе он работал над динамической концепцией, согласно которой образ Божий человеку не дан, а задан; путём страшных испытаний, страданий и борьбы, быть может, даже путём греха и преступления, сильная личность возвышается до раскрытия в себе образа Божия и раскрытия святости. Эта концепция ему не удавалась: с мучением, доходившим до отчаяния, трудился он над “становлением прекрасного человека”. Но христианская мистерия спасения подменялась трагедией судьбы. Чем глубже проникал он в тайну человеческой “самости”, тем сомнительнее и туманнее виделось ему это восхождение ad astra. Сильная личность – демонична: возвышаясь до сознания своей

божественности, она восстаёт на Бога. Перед этой раскрывшейся бездной Достоевский остановился. Ставрогинская линия была резко оборвана. Оставалась концепция статическая: личность уже рождается “прекрасной”: образ Божий светится в ней от начала, как *gratia gratis data*. Безблагодатному сильному человеку, в поте лица зарабатывающему святость, противопоставляется благодатный образ прирождённого праведника» (8, 280). Именно в этом пункте есть главное противоречие концепции прекрасного человека Достоевского и «новых людей» литераторов-позитивистов.

Согласимся с К. Мочульским, что свойственное Достоевскому стремление заботиться об общественном воспитании никак не выразилось в раскрытии феномена появления положительно-прекрасного человека. Владея опытом «нисхождения» героя, автор «Идиота» (заметим здесь, как и вся мировая литература) не знает опыта «восхождения». Согласно утверждению того же Мочульского, «Святость – не литературная тема. Чтоб создать образ святого, нужно самому быть святым. Святость – чудо; писатель не может быть чудотворцем» (8, 282). Достоевский, в отличие от позитивистов, и не являет «чудо восхождения и преобразования», он лишь акцентирует внимание на проблеме взаимодействия истинно значимого с едва обозначаемым. Истинно значимое и едва обозначающееся разделено временем, преодолеть которое одним прыжком, вне опыта накапливающегося страдания, невозможно.

Неудача авторского замысла воплощения образа положительно-прекрасного человека не есть неудача романа. Роман Достоевского выявил суть проблемы, от которой убегали «позитивно» настроенные литераторы 60-х годов XIX в.: преждевременное совершенство всегда есть усиление страдания.

Примечание

¹ В опубликованной в 1865 г. статье «Современная эстетическая теория» Антонович замечает, что «эстетическое наслаждение полезно и тем, что оно значительно содействует развитию человека, уменьшает его грубость, делает его мягче, впечатлительнее, вообще гуманнее, сдерживает его дикие инстинкты, неестественные порывы, разгоняет мрачные своекорыстные мысли, ослабляет преступные намерения и восстанавливает в человеке тихую гармонию» (Современник. 1865. № 3. С. 228–229). А К. Случевский в упомянутой выше работе формулирует едва ли не постулат новой этики: «Сделайте человека понимающим красоту, и вы сделаете его понимающим добро» (13, 63).

Литература

1. Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Отд. 2. – СПб., 1879.
2. Борисова В. В. Из истории толкований романа «Идиот» и образа князя Мышкина // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы: межвуз. сб. науч. трудов. – Иваново, Ивановский гос. ун-т, 1999. – С. 169–179.
3. Гессен С. Немецкое издание неопубликованных рукописей Ф. М. Достоевского // Современные записки. – Париж, 1829. – № 39. – С. 502–515.
4. Добролюбов Н. А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6. – М.; Л., 1963.
5. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 8. – Л., «Наука», 1973.
6. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 9. – Л., «Наука», 1974.
7. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 28, кн. 2. – Л., «Наука», 1985.
8. Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. – Paris: YMCA-PRESS, 1947.
9. Писарев Д. И. Сочинения: в 4 т. Т. 1. – М., 1955.
10. Писарев Д. И. Сочинения: в 4 т. Т. 2. – М., 1955.
11. Писарев Д. И. Сочинения: в 4 т. Т. 4. – М., 1955.
12. Сакулин П. Н. Работа Достоевского над «Идиотом» // Из архива Ф. М. Достоевского. Неизданные материалы / под ред. П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. – М.-Л.: Гослитиздат, 1931. – С. 169–290.
13. Случевский К. Явления русской жизни под критикою эстетики: I. Прудон об искусстве, его переводчики и критики. – СПб., 1866.
14. Страхов Н. Из истории литературного нигилизма. – СПб., 1890.

С.А. Ромащенко

Новосибирский государственный педагогический университет

«НРАВСТВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК» Н.А. НЕКРАСОВА: ЭТИЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ

При определении нравственной и духовной составляющей произведения искусства, на наш взгляд, сложным моментом является вопрос о праве художника на прямое провозглашение нравственно-этических установок. Так, например, В.С. Соловьев в своей второй речи в память Ф.М. Достоевского, утверждая условия «истинного всечеловечества», определяет в качестве предпосылки вышеназванного права «бесконечность души человеческой, которая не позволяет человеку навсегда остановиться и успокоиться на чем-нибудь частичном, мелком и неполном, а заставляет его добиваться и искать полной всечеловеческой жизни, всеобщего и всемирного дела» (5, 228). При однозначно высокой оценке «права», заслуженного страданиями и прозрением Достоевского, тем не менее, подчеркивает Соловьев тот факт, что «ни подробности частной жизни, ни художественные достоинства и недостатки его произведений не объясняют сами по себе того особенного влияния, которое он имел в последние годы своей жизни (5, 227). Соловьев обосновывает статус реальных обстоятельств жизни писателя, в определенном смысле противопоставляя этическое эстетическому, а не наоборот.

Сложность взаимодействия всех ценностных аспектов художественного произведения представляется, по словам Л.Ю. Фуксона, в том очевидном факте, что если вести речь о точках зрения, то «прямая (горизонт персонажа) пересекается с непрямой – авторской...» (6, 171), а значит, отсылает исследователей к художественному произведению, чья текстуальная составляющая не только «искусство – игра, представление, репрезентация бытия (символ), но одновременно еще и некоторое *да-нет* бытию (поляризация, оценка)» (6, 199). В отмеченном аспекте Н.А. Некрасов при его устойчивой репутации «певца страданий народных» совершенно очевидно является знаковой и весьма показательной фигурой для понимания сложности.

Б.М. Эйхенбаум писал: «Некрасов принадлежит к числу поэтов, чей метод подчеркнут, показан. Это было необходимо при той полемической позиции, которую он занял в истории русской литературы. Недаром Тургенев называл его поэтом «с натугой и штучками», недаром определил эту поэзию как «жеванное папье-маше с поливкой из острой водки» (7, 136). И дело здесь не столько в противопоставлении некрасовской «неуклюжести» пушкинской гармонии, а в отмеченной рядом исследователей, в том числе, и современных, особенностей восприятия некрасовской поэзии в качестве «ироничного символа либеральных настроений русской интеллигенции второй половины XIX века, ни во что серьезное и значимое так и не развившихся» (2, 251). Эта полемически заостренная точка зрения по отношению к Некрасову требует пересмотра в обоих аспектах – и в эстетическом, и в этическом. Нам представляется, что при попытке понять столь открыто провозглашенные нравственно-этические установки, как это наблюдается в художественной системе Некрасова, следует принять во внимание уже совершенно очевидные в современном литературоведении утверждения, свидетельствующие о том, что «в стихотворном языке мир предстает в особом модусе – модусе собственно языкового существования; и – напомним – в направленности «на сообщение, как таковое» (8, 202), присущей словесному искусству, Р. Якобсон в свое время увидел «поэтическую» (по-иному – эстетическую) функцию языка» (4, 21).

Одним из выразительных примеров эстетического освоения прямо заявленных этических категорий в творчестве Н.А. Некрасова может служить стихотворение «Нравственный человек», выбранное нами среди многих других, связанных с доминантой риторических рас-

суждений о «благе человека» – с противоположных позиций. К.И. Чуковский называет пять стихотворений, в которых присутствует то, что у Гоголя называется «припрягать подлецов – «Чиновник» (1844), «Колыбельная песня» (1845), «Секрет» и в первую очередь «Нравственный человек» (1847). Наряду с «Современной одой» (1845), оно предполагает ироническое отделение внешне обозначенной точки зрения ролевого героя-субъекта от его подразумеваемой оценки – субъектом лирического высказывания и адекватным ему читателем.

Живя согласно с строгою моралью,
Я никому не сделал в жизни зла.

Эти строчки выступают в качестве рефрена, сообщающего стихотворению некоторую свободную «песенность» в духе Ж. Беранже. Однако нельзя не заметить в первой строке фонетический диссонанс, сообщающий всему стиху явную неблагозвучность (сн – сстрг). Отказавшись от конструкции предлога с дательным падежом («живя согласно строгой морали»), поэт не только следует необходимости соблюсти стихотворный размер, но и углубляет смысловую парадокс – следование нормам морали и неспособность «сделать зло» окружающим героя людям вступают в явное противоречие. Перед нами пример особого некрасовского отношения к тривиальным и словесно заявленным смыслам, подчеркнутое и синтаксической инверсией (никому не сделал *в жизни* зла). В зону читательского внимания попадает не только явно понимаемый смысл конструкции, но и внутрстиховой контакт сближенных понятий, образующих словосочетание «жизнь зла». Это прочитывается и как потенциальное предложение с именным сказуемым, и как словосочетание с родительным падежом без предлога. Зло, о непричастности которому так настойчиво заявляет ролевой субъект, опознается как самостоятельно действующая, в определенном смысле олицетворенная инстанция.

Все четыре строфы стихотворения, поддержанные рефреном с высказыванием от первого лица, представляют собой мини-сюжеты, рассказанные гипотетическому собеседнику. Каждый из этих квазиповествовательных фрагментов начинается с констатации факта (*моя жена, прикрыв лицо вуалью, под вечерок к любовнику пошла..., имел я дочь – в учителя влюбилась..., крестьянина отдал в повара*). «Герои» большинства сюжетов (жена, любовник, дочь, повар) переступают границу «строгой морали» или готовы ее переступить под влиянием непредсказуемых обстоятельств (страсть, честь, пристрастие к чтению и рассуждению, влюбленность).

Эти повествовательные фрагменты составляют композиционную доминанту. Общий же компонент подразумеваемых сюжетов – своеобразная «история умертвий», во многом сходная с той, что образует сюжет «Господ Головлевых». Нет очевидных указаний на сознательные отсылки, но фигура Порфирия Головлева просвечивает и в тяготеющем к медитации рефрене, и в смешении стилевых установок, как например, в первом фрагменте – строфе, где говорится про неверную жену. «Вечерок», «любовник», «уличил», «прокрался» диссонируют с неожиданно проявившейся иной стилевой и интонационной доминантой:

Она слегла в постель и умерла,
Истерзана позором и печалью.

Возникает иллюзия какого-то другого голоса, скорбного, печального, сочувствующего. Это наблюдение, казалось бы, противоречит концептуальному утверждению М.М. Бахтина о монологической замкнутости лирического высказывания и принадлежности двухголосого слова наряду с явлением полифонии исключительно прозе. Тем не менее, при описании особенностей полифонического романа философ говорит и об особом «полифоническом художественном мышлении» (4, 21), позволяющем сопоставлять лирический дискурс с нарративным. Таким образом, у ролевого субъекта, «нравственного человека», может быть отмечен прототип, соотносимый не с лирическим «я» субъектом, но именно с типологически определенным героем, лицемером и ханжой, наиболее ярко представленным в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина. С Порфирием же Головлевым (Иудушкой) ролевого героя роднит его тенден-

ция демагогически охватить словом все области собственного и всеобщего бытия, отметить свою словесную власть над людьми и миром, беззастенчиво продемонстрировать открытый смысл своих поступков, – поступков русского Тартюфа, подкрепленных поддержкой рефрена, отсылающего к авторитету свыше (строгой морали).

Однако в составе стихотворного целого возникает синонимический ряд, в котором *моралью* рифмуется с *печалью*, *вуалью*, *каналю* (в случае с крестьянином). Причем «печаль» возникает трижды: при описании смерти жены и ставится в один ряд с позором, в связи с реакцией на смерть друга («почтив его слезами и печалью») и как результат безвременной смерти дочери («сразив весь дом глубокою печалью»). Здесь опять мы воспринимаем внутри монологического высказывания ролевого субъекта несколько речевых и интонационных нюансов: неверная жена рассматривается уже не как объект «уличения», а как глубоко чувствующий субъект состояния, смерть друга в долговой тюрьме сопровождается собственной реакцией – «слезы» наравне с «печалью» дискредитируются не только замыслом целого, но и выбранной позицией «прощающего».

История дочери, подкрепленная замечанием о полном и «блестящем» доме, завершается погружением всего дома в ту же самую «печаль», причем выражение «сразив» отчетливо выявляет тот уровень подтекста, который связан с тематикой борьбы, активной жизненной позиции, присущей «нравственному человеку», несмотря на декларируемое – «я не дрался». Событийность, приближающая стихотворение к сюжетным, разворачивается как ряд поступков самого героя – поступков, направленных на защиту порядка от хаоса. Однако любопытным становится тот факт, что каждый раз его собственная позиция (активная по отношению к чужим несовершенствам) облекается в речевую конструкцию, лишенную какой бы то ни было образности: «уличил» жену, «погрозил» дочери, «намекнул» другу, «посек» рассуждающего повара. Мягкость формулировок здесь усиливает манипулятивный характер высказывания (особенно в случае с дочерью, которой он, как ребенку, не «пригрозил», но «погрозил»).

В каждой из строф герои «безнравственных» историй риторически становятся виновниками драматического финала, роль же самого субъекта состоит лишь в установлении с помощью речевых формул границ дозволенного «строгую моралью» – он, например, нарушая границы чужого дома, получает поддержку извне (полиция) и с позиции самого закона (не от себя «обличил», но просто указал на нарушение). Причем в ролевом стихотворении намечается разработанный в европейской литературе сюжет об адюльтере, который конкретизируется, например, позднее в «Милом друге» Мопассана, где Жорж Дюруа делает то же самое, но с практической целью – добиться развода и жениться более выгодно. Отсутствие предыстории поступка жены и мотивировки действий героя в стихотворении подчеркивается лаконичностью высказывания и усиливает ощущение искренности намерений героя отстоять нормы морали. О талантливом поваре-крестьянине в третьей строфе говорится «удался» – словно сам герой создал его, подобно творцу. Этот фрагмент осложняется заслуживающими отдельного разговора отсылками к символически понимаемым в молитве «Отче наш...» человеческих «долгах» и «хлебе насущном». Именно в этой строфе подчеркивается масштаб претензий героя на «отеческое» право смирать непокорного раба, жаждущего познания. Двусмысленное «посек» приобретает зловещий смысл – и телесного страдания, сопряженного с подавлением гордыни (он называет самоубийство крестьянина не грехом, а «дурью»), и собственной разрушительной роли героя, который риторически оформляет свое абсолютное право на уничтожение своего творения. И здесь непосредственно относящиеся к сфере духовного моменты эстетически точно освоены поэтом (если учесть, что это стихотворение написано в 1847 г.).

Описанная нами сложная система порождения смыслов явилась одним из ранних опытов освоения двойного отрицания: декларируя право провозглашения нравственных норм, ролевой герой сам себя отрицает, дискредитирует, но при этом является инстанцией автор-

ского сознания (по известной формулировке Б.О. Кормана). В контексте споров о «чистом искусстве» молодой поэт, с одной стороны, комически преувеличенно актуализирует позицию борца за нравственные нормы, не совпадающие с общечеловеческими представлениями о милосердии и терпимости. Именно позиция «поэта направления» (Б.М. Эйхенбаум) осваивается в риторической системе отдельного произведения как доведенная до предела выраженности, безапелляционной категоричности. Именно в связи с ней возникают скрытые параллели со Священным Писанием (осуждение прелюбодеяния, пассаж о долгах, запретный плод познания, который «каналья»-повар вкушает против воли «отца», заповедь «чти отца своего», которую собиралась нарушить несостоявшаяся «блудная» дочь).

С другой стороны, изначально заданная позиция субъекта эстетического дискурса, охватывая и точку зрения ролевого героя, «нравственного человека», и заданные на уровне диалогического противоречия установки религиозного дискурса, сама по себе не может не стремиться к выявлению автореферентных границ поэтического бытия. О стремлении Н.А. Некрасова сделать роль поэта предметом эстетической рефлексии писали еще Ю.Н. Тынянов и Б.М. Эйхенбаум. Задолго до сборника 1856 г., где стихотворение «Поэт и Гражданин» станет концептуальным, знаковым, обе позиции (поэта и гражданина), так или иначе, окажутся выделенными, но не в рамках одного текста. Нам представляется важным тот факт, что в стихотворении «Нравственный человек» и упомянутых выше и подобных ему текстах ироническое отстранение от позиции ролевого героя осуществляется по тому же принципу, что и в программном «Поэте и гражданине». Развернутая реплика Поэта завершает разговор, где Музе, которая склонилась *«лик печальный и, тихо зарыдав, ушла»*, соответствует не требующий комментариев *«венец терновый»*. Однако позиция Некрасова-поэта не исчерпывается традиционным уподоблением поэта пророку и даже самому Спасителю. Вспомним, что роль творца примеривает на себя ролевой герой, сеющий смерть и лишенный глубины видения. Одна из историй (про повара) имеет явный метапоэтический индекс, по которому и современники и потомки легко опознавали Музу Некрасова – стихотворение «Вчерашний день, часу в шестом...». В нем наказание крестьянки кнутом (бичом) внутри самого текста обозначено как индекс авторской рефлексии («И Музе я сказал: «Гляди – сестра твоя родная»). Зная, что «кнутом иссеченная муза» легко опознается как некрасовская примета, мы вправе рассмотреть и раннее стихотворение, в котором от «бича» (1, 49) страдает уже не сама Муза («женское начало»), а рассуждающий и читающий крестьянин, как входящее в соответствующий смысловой ряд. Помимо других смысловых полей мы считаем вправе актуализировать и это.

Пафосная позиция «нравственного человека», прямо выражающего в поэтической форме свои жизненные принципы, в той же степени чужда Некрасову-человеку, как и эстетическая «отстраненность» поэта, которого «к священной жертве Аполлон» только и «может потребовать». «Этическое напряжение как отрицательное отношение к данности (уже – бытия) в эстетическом плане (курсив автора. – Л.Ф.), будучи отнесенным к другому (герою), снимается в гегелевском понимании этого слова. Напряжение ценностей не исчезает, не вытесняется эстетическим актом, а <...> «оттесняется» внутрь: жизнь с ее заданностью-неудовлетворенностью оказывается позицией героя» (6, 183). В рамках горизонта читательского ожидания усложняется и «данность» точки зрения героя: его интенция тяготеет не к обличительной речи и не к саморазоблачающему монологу героя-демагога, а к исповеди, адресованной имплицитно подразумеваемому собеседнику. «Исповедальность» ролевого высказывания, таким образом, усиливает его автореферентную глубину и неоднозначную модальность.

Обсуждая вопрос о статусе и символического, и ценностного аспекта художественного произведения, мы неизбежно приходим к мысли о «единстве бытия и смысла», заключенного в акте самопознания Некрасова-поэта. По словам Ю.М. Прозорова, некрасовской музе «не шло эстетизированное флористическое убранство. Ее венец – из «страстей Христовых». В со-

седстве же с «терновым венцом и «кнут» становился в один ассоциативный ряд не столько с памятью о русских торговых казнях, сколько с евангельским повествованием о бичевании Христа» (1, 51). Но, исходя из сказанного выше, мы могли бы добавить, что сугубо русский образ страдающей музы не случайно перенесен в более простую, по-житейски сниженную ситуацию, да еще осложнен персонификацией ролевого героя, чья самооценка («нравственный человек») совпадает с индексом авторской активности (заглавием). Стремление «читать и рассуждать», за которое пострадал крестьянин (также, добавим, рефлексировать собственную экзистенциальную сущность, а не просто воплощать ее по законам гармонии), станет на долгие годы и приметой лирического героя Некрасова (1, 36), и скрытым от всеобщего взора свойством его личности.

Подводя итог сказанному, мы предлагаем взглянуть на проблему определения сугубой новизны художественного языка Некрасова под углом коммуникативных посылов его риторики – особой риторики поэтического текста. Возвращаясь к заданной в самом начале тематике «общего дела», в границах которой осуществлялись поиски общезначимого универсального смысла человеческой жизни, мы наблюдаем, как в рамках феномена лирической репрезентации этого смысла высказывание ролевого героя сначала иронически деконструируется, затем диалогически усложняется. Имплицитным адресатом исповеди-оправдания становится подразумеваемый автор-проповедник, который трансцендентен ограниченной позиции героя. Но квазиповествовательный характер всего высказывания, обозначающий позиции персонажей, чьи судьбы охвачены горизонтом видения героя, не просто усложняет точку зрения лирического субъекта. Герой с его рамками «строгой морали», и персонажи, отделенные от читателя мнимо объективным рассказом, и сама позиция определения смысла внутреннего через внешне видимые поступки – все эти грани художественного целого не позволяют фокусировать внимание ни на явно маркированной «безнравственности» героя, ни на его моральной пропозиции, ни на праве художника предлагать читателю готовые критерии нравственного выбора, ни на абсолюте эстетической целостности. Смена позиций, вернее, их коммуникативное напряжение и определяет характер некрасовской поэтической интенции.

Литература

1. Гуйс И.Н. «Что ж ты любишь, дитя маловерное...». Лирические стихотворения Н.А. Некрасова в интерпретациях десятиклассников // Литература в школе. – 2009. – №8.
2. Ермачкова А.С. «Противно, а придется написать». Некрасов в творчестве А. Чехова // Вопросы литературы. – 2013. – №1–2.
3. Прозоров Ю.М. «Венец страдания на челе». Из литературной истории образа музы в поэзии Н.А. Некрасова // Русская литература. – 2011. – №2.
4. Ревзина О.Г. Поэтика конкретной ситуации // Ревзина О.Г. Безмерная Цветаева. Дом-музей Марины Цветаевой. – М., 2009.
5. Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991.
6. Фуксон Л.Ю. Чтение. – Кемерово: Кузбасвузиздат, 2007.
7. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Л., 1969.
8. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.

Т.П. Баталова

Московский государственный областной социально-гуманитарный институт

ПОЭМА Н.А. НЕКРАСОВА «СОВРЕМЕННОСТИ» (1875): СЕМАНТИКА ЗАГЛАВИЯ

Заглавия самой поэмы Н.А. Некрасова – «Современности» – и её частей – «Юбилеры и триумфаторы», «Герои Времени» – говорят о том, что мотив Времени – её лейтмотив. Время здесь проявляется в двух аспектах: историческом, исходящем от правления Петра I, и в текущем моменте. Следовательно, автор подчёркивает, что его персонажи, воплощая в себе черты прошедшего, развивают их, творя новое время, т.е. становятся его Героями – «Современниками». Философичность и публицистичность произведения в сочетании с трагикомическим началом (см.: 1, 35) обуславливают своеобразие жанра.

Чередующиеся сцены, внутренне между собой не связанные, объединены тем, что происходят «У Дюссо»: в части первой в 16 залах (списки в честь поэтов, художников, учёных, чиновников и др.), в части второй – в одной (пирующие «Всё тузы-акционеры») (3, 208).

В обзорной части первой возникает обобщающий образ Времени – результаты свершений Героев Времени. Сама их деятельность (часто от молодости до старости) показана в части второй. Такой принцип архитектоники предполагает герменевтический круг.

Действие продвигается ремарками и комментариями автора и Князя Ивана. От «исторических отцов» Князь Иван унаследовал шутовские таланты:

Именитый дед его
Был шутком Елизаветы,
Сам он – ровно ничего.

<...>

Унаследовав таланты
Исторических шутов,
С языком своим проворным,
С дерзким смехом, в век иной
Был бы он шутком примерным,
А теперь он – шут простой (3, 191).

Таким образом, историческое время Шута придворного превратило в Шута плутократов.

Смысловым ключом части второй является её кульминация – монолог Господина, имя которого не называется: вероятно, чтобы передать обобщающее значение его прожектов для исторической перспективы России.

<...>

Пётр Великий в Сестрорецке
Порт громадный замышлял,
Здесь в великом человеке
Гений, видимо, дремал,
Но и в малом человеке
Он не дремлет иногда
Нужен порт... НА ЧЁРНОЙ РЕЧКЕ

<...>

Как маяк, горящий ярко,
Будет порт мой на Руси!
Я уж рельсы дал дорогам,
Я войскам оружие дал...
В новый путь иду я с Богом...
Составляйте капитал!

С деньгами, с гением,
Чудным движением
Русь оживим!
Море Балтийское,
Море Каспийское
Соединим!

<...>

Цель моя: к окну в Европу,
Что прорублено Петром,
Вековой пристроить дом! (3, 234–235).

У автора «После кратких размышлений // Возникал в уме вопрос: // “Сумасшедший или Гений?”» (3, 233).

Свою иронию поэт выражает в образной форме – в сочетании значительности атрибутов: «Пётр Великий», «порт громадный» – и сомнительности плана: «в Сестрорецке» (т.е. в мелководной части Финского залива). В изложении идей «сумасшедшего или Гения» – построить на отдалённой от моря «Чёрной речке» «порт»-«маяк», «горящий ярко» «на Руси» – авторский сарказм. Обыгрываются и топонимы: Сёстры-реки и Чёрная речка (напомним, к тому же – место гибели Пушкина).

По ущербу от реализации этого проекта его составитель кажется Сумасшедшим. Но по «кушу», который он получит при этом, он – Гений. Князь Иван, вероятно, имея в виду истинные цели оратора, констатирует: «Никогда он не был вором, // А людей с сумой пускал» (3, 235).

Думается, в этом монологе заключена ключевая мысль произведения. Нецелесообразность замыслов Петра I символизирует противоречивость петровских преобразований естественному течению русской жизни. План Сумасшедшего или Гения, развивающий петровские принципы, говорит об античеловечности деятельности Героев Времени.

Соотношение этих проектов – образное выражение пути развития русского капитала.

Истории «чудесного» обогащения Героев Времени в части второй располагаются по усилению их бесчеловечности. «Самородок-русак» Фёдор Никифоров Шкурин:

Был он мужик, ничего не имел,
Часто гуляла по мальчику палка (3, 204).

Он вспоминает:

Я из хребта у свиней
В младости дёргал щетину.
Мечется стадо, ревёт.
Знамо: живая скотина!
Мальчик не трусит – дерёт,
Первого сорту щетина! (3, 204)

Став «подрядчиком», Шкурин поил рабочих квасом на болотной воде:

Этим и наша достигнута цель:
В жаркие дни, довалившись до кваса,
Меньше харчей потребляла артель
И обходилась охотно без мяса!
Быстро в артели упал аппетит
На двадцать два с половиной процента.
Я умолкаю... графа дивиденда
Красноречивее слов говорит!... (3, 205–206)

Образ Шкурина репрезентативен для «группы директоров», «тузов-акционеров»: «В группе директоров Шкурин сидит» (3, 204).

Железнодорожный «Инженер» предлагает новый «гениально-сумасшедший» «проект», который узаконивает «право увечить людей». «Шут простой» над ним насмехается:

А! Господин костолом
 Радуюсь встрече случайной.
 Правда ли? мы создаём
 Новый проект чрезвычайный:
 Предупредительных мер
 Мы отрицаем полезность...
 (Так! господин инженер!
 Благодарим за любезность.)
 Вечно мы будем ломать
 Едущим руки и ноги:

<...>

Так-с! Выражаясь точнее,
 Вы узаконить хотите
 Право увечить людей...
 Мало ещё вы кутите! (3, 211)

Беззаконие даёт абсурдную возможность строить дороги на «болоте».

«Авраам-изыскатель», которого князь Иван «знал пастухом», купив по дешёвке «болото» («семьдесят семь десятин»), «взял большие подряды» на строительство железной дороги. Теперь:

Денег у Берки без счёта,
 Берка – давно дворянин,
 Благословляя болота
 Семьдесят семь десятин (3, 219).

Князь Иван комментирует такие «подряды»:

На уме чины да куши,
 Пассажиrow бьёт гуртом

<...>

Всё равно что резать сонных –
 Обирать народ! (3, 220).

Наивысшее преступление Отцов-плутократов – в предательстве Детей-воинов: поставлять войскам «глиняные пули». (Заметим, что и Сумасшедший или Гений «войскам оружию дал»).

Слушая их разговоры, Князь Иван восклицает:

Дети в бой идут,
 А отцы подряды
 На войну берут...
 Юные герои
 Гибнут в каждом бое,
 Не поймут никак:
 Почему в атаке,
 В самой жаркой драке,
 Невредим пруссак?
 Дети! вас надули
 Ваши старики:
 Глиняные пули
 Ставили в полки! (3, 215).

Таким образом, дельцы-миллионеры наживают капиталы абсурдно-гениальными по бесчеловечности способами – на обмане и страданиях народа.

Некрасов показывает и историческую перспективу этих процессов. Она двоякая. Её представляют два персонажа: «Отшельник Севильи» и «Сумасшедший или Гений». Они противоположны друг другу: по-разному показывают «предприимчивость России». Первый – «Великий человек», «вожделений плутократов апофеоз». «Ухватив громадный куш, // Он ушёл – на светлом юге // Отдыхать» (3, 232).

Увезённый миллиард он тратит исключительно на свой комфорт. Его девиз – «Я не делюсь ни с кем!». На вилле «Мирт» он «сделал род престола». Там:

Из мрамора каррарского колонны,
На потолках сибирский малахит,
И в воздухе висят балконы
И с одного – в Европе лучший вид!

<...>

Так он живёт, так тратит он доходы,
Всем жертвуя комфорту своему... (3, 233).

С точки зрения «Сумасшедшего или Гения» «Отшельник Севильи» – «Дурень» (3, 234).

Но его абсурдно-гениальные планы для России ещё опаснее. Они не только ущербны, не только тормозят развитие страны, но и искажают её исторический путь, ведут к трагическим кризисам.

Таким образом, герои части второй – творцы Времени, о которых Князь Иван говорит:

Грош у новейших господ
Выше стыда и закона... (3, 241)

Рассматривая поэтику сюжетосложения, Г.В. Краснов пишет: «Эпилог подсказывает точку зрения на предшествующие описания, заново регулирует читательское воображение» (2, 123). Эпилог части второй «Современников» переосмысливает изображённое собрание как «пир во время чумы». В этом – выражение не просто бесперспективности, но и обречённости такого общественного уклада. Эта мысль воплощена в драме Зацепина. Функция его образа – обобщающая. Он вождь изображаемого «сборища». Уже сама фамилия его перекликается со словом «зацапай» («Как ни зацапай наличность» (3; 4, 240)) – говорит о смысле его жизни. Это он организует «Гомерические куши, // Миллионные дела, // Баснословные оклады». Автор характеризует его саркастически:

Григорий Аркадьич Зацепин стяжал
В коммерческом мире великую славу
И крупную долю себе выделял
Из каждого крупного дела по праву.
Сей старец находчив, умён, даровит (3, 207).

Чувствуется намёк и на инферность этих достоинств:

В нём чудная тайна успеха таится,
Недаром он в каждом правленьи сидит...
Придёт вам охота в аферы пустится,
Старайтесь его к предприятию привлечь –
Пойдёт как по маслу! ... (3, 207)

Эпилог строится по тому же принципу, что и всё произведение: следствие предваряет причину. Большую часть его занимают покаянные «вопли» «Зацепы»: «Я вор!» Характерна и реакция его «друзей». Видимо, подобные сцены для них уже не новы:

Ты подобен той тетере,
Что на склоне блудных дней
Горько плачет о потере
Добродетели своей (3, 239).

Заключает эти сцены, контрастируя с их развёрнутостью, лаконичное сообщение о причине «драмы» Зацепина. Это его конфликт с сыном:

Слух по столице пронёсся один –
Сделано слишком уж дерзкое дело!
Входит к Зацепе единственный сын:
«Правда ли?», «Правда ли?» – юноша смело

Сыплет вопросы – и нет им конца;
 Вспыхнула ссора. Зацепин взбесился.
 Чтоб не встречать и случайно отца,
 Сын непокорный в Москву удалился.
 Там он оканчивал курс, голодал,
 Деньги и письма отцу возвращал.
 Втайне Зацепа о нём тосковал... (3, 249).

Краткость этих строк, почти небрежность, говорит, вероятно, о восприятии «ссоры» «Зацепой» как обычного для того времени случая, о его надежде на примирение.

Разыгравшаяся трагедия – гибель сына – вскрывает глубину конфликта. Эмоциональную экспрессию усиливает поэтический параллелизм с предательством «стариков». Здесь пуля (моральная – отца!) не оказалась «глиняной»:

Вдруг телеграмма пришла роковая:
 «Ранен твой сын». Через сутки письмом
 Друг сообщил и причину дуэли:
 «ВОРОМ ОТЦА ОБОЗВАЛИ ПРИ НЁМ»...
 Чёрные мысли отцом овладели.
 Утром он к сыну поехать хотел,
 Но и другая пришла телеграмма... (3, 249)
 «Сегодня умер Константин» (3, 248).

Сын знал, что отец, действительно, «ВОР». Вызов на дуэль означал нежелание быть сыном ВОРА. Он шёл на верную гибель.

Зацепин только «хотел» поехать к Константину. В итоге – трагедия сына для него – только «драма»:

Как ни крепился старик – не стерпел,
 И разыгралась воочию драма... (3, 249).

Она закончилась почти комедией:

Савва – честь ему и слава! –
 «Сядем в горку!» – вдруг сказал.
 Стол раскрыт – пошла забава,
 Что ни ставка – капитал!
 Рассчитал недурно Савва:
 И Зацепа к ним подстал (3, 250).

«Друзья» Зацепина правы:

Эти бури придают
 Наутро блеск его идеям! (3, 239).

Таким образом, Некрасов показывает, что характер развития русского капитала заключается в том, что несоответствие петровских преобразований условиям России переходило со временем в абсурдность планов и деятельности плутократов. Это обуславливает историческую трагикомедию России.

Заглавие части первой – «Юбиляры и триумфаторы» – говорит о том, что в ней изображены итоги реализации абсурдно-гениальных стремлений Героев Времени. Они оказываются противоположными и бессмысленными. Прежде всего об этом говорит состояние земледелия:

В крови у русской клячи есть
 Привычка золотая:
 «Работать много, мало есть» –
 Основа вековая!
 Печальный вид: голодный конь
 На почве истощённой,

С голодным пахарем... А тронь
Рукой непосвящённой –
Ещё печальней что-нибудь получится в итоге... (3, 193–194)
Звучит парадоксом поздравление Управляющему «дальним краем»:
Дальним краем управляя,
Не был ты его бичом.
В то же время населенья <...>
Не довёл до разоренья,
Нищих крова не лишил! (3, 189).

Этим социально-экономическим принципам соответствует и «старый порядок», о котором вспоминают с сожалением герои залы № 6:

Нет! лучше был порядок старый!
<...>
Что только палка бьёт пороки!
<...>
Где страх начальства, там и честь (3, 193).

Таким образом, сценки части первой выражают авторскую мысль о том, что абсурдно-гениальная бесчеловечность свершений Героев части второй превратилась в существенную черту Времени.

Итак, в поэме Некрасова «Современники» раскрыты определённые историософские проблемы: осмыслены характерные черты формирования и развития русской плутократии.

Литература

1. *Краснов Г.В.* Последние песни Некрасова. – М., 1981.
2. *Краснов Г.В.* Сюжеты русской классической литературы. – Коломна, 2001.
3. *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. Т. 4. – Л., 1982.

Г.В. Федянова

Московский государственный областной социально-гуманитарный институт

ПОЭМА Н.А. НЕКРАСОВА «САША»: К ПРОБЛЕМЕ МЕТАСЮЖЕТА

Проблема читателя была и остаётся одной из самых сложных при изучении литературного процесса. Это замыкающее звено обычно сохраняет неопределённость. Когда мы обращаемся к произведениям XIX в., то сталкиваемся со своеобразной сложностью реконструкции портрета читателя: и из-за временного интервала, и из-за смены культурных пластов, даже если речь идёт об одной национальной культуре, а язык произведения соответствует современному живому литературному языку. Если сохраняются письменные источники, то этот портрет приобретает достоверность.

Восхищение А.Н. Майкова поэмой Некрасова «Саша» даёт нам представление о читателе конца 1855 года. Познакомившись ещё до публикации, Майков увидел в ней «лучшую... вещь» Некрасова «и во всей современной поэзии» (4, 101–102). Л.Н. Толстой благодарил Некрасова за «Сашу» (7, 75).

Но если Майков оценивает эстетический аспект, особо выделяя сцены рубки леса, деревенского приволья, юности Саши, то Толстой отмечает этическое начало. Лирический герой поэмы признаётся:

Злобою сердце питаться устало,
Много в ней правды, да радости мало (5; 4,10).

Сброшенное бремя озлобленности помогает лирическому герою увидеть родной мир среднерусской природы иным – праздничным, преображённым: «убогая нива» становится «пышна и красива». Но и Майков, и Толстой – читатели особые, представляющие интеллектуальную элиту русского общества. К тому же ответное письмо Некрасова Толстому содержит элемент полемики. Немалая доля сарказма, сопутствующая речи отца Саши, воссоздающего образ Агарина при встрече с лирическим героем, ближе гоголевской традиции. Некрасов адресовал своё произведение читателю, которого он хорошо знал. Не случайно одновременно с работой над поэмой появляется новогоднее стихотворение «Пробил час!..», где даётся портрет современника:

Что голов, убелённых заботой,
Сколько лиц, омрачённых тоской!
Благородным проникнуты гневом,
Пусть бы старцы глядели серьёзно...
Но пристало ли юношам, девам
Сокрушаться и хмуриться грозно?..
Слышу всюду один я вопрос
«Новый год! что ты миру принёс?..» (5; 1, 137).

Концовка этого стихотворения соответствует новым духовным ориентирам самого тяжёлого периода Крымской войны:

Но навек благородно и ново,
Никому надоест не успело
Вдохновенное светлое слово
И великое честное дело... (5; 1, 137).

Многоликость читателя военного времени не исключала единомыслия. Каждый из главных героев представлял доминанту читательского восприятия различных общественных кругов. Эта разнонаправленность интересов не противоречила главному, объединяющему первых читателей «Саши» – историческому времени. Крымская война – явление более сложное, чем военный конфликт с Турцией и Западной Европой, представленной, главным образом, в этой кампании Англией и Францией. Крымская война – время, сформировавшее новый уровень национального сознания России и мировосприятия в целом. Публикация произведения, задержанная цензурой до января 1856 г. («Современник», № 1), относится к ещё не завершённом военному периоду. Одновременно с мирными переговорами продолжалось формирование военных частей, ополчение направлялось на юг, а в армии сильны были настроения: «иль мир почётный, иль война» (Д. Ознобишин).

«Родная глушь» – место действия поэмы – не затронута вражеским вторжением. Но с первых же строк через образ птицы ощущается тяжесть войны, переживаемой всей Россией, обостряется чувство утраты:

Словно как мать над сыновней могилой,
Стонет кулик над равниной унылой (5; 4, 10).

Первый стих – образ утраты, невосполнимой для матери. Рифмующийся с ним второй стих представляет читателю мироощущение лирического «Я». Формально первый стих несёт атрибутивную функцию. Он соответствует звуковой ассоциации. Но его эмоционально-психологическое содержание доминирует, напоминая, что горе и страдание – неизбежные спутники войн. Образ Кулика играет роль фактора, способного передать и усилить драматизм восприятия русского пейзажа: «Не весела ты, родная картина!» Это и не война, и не мир. Орнитологический образ здесь, не порывая со своим архетипическим началом, важен как элемент символизации. За мимолётной пейзажной сценой – вся скорбящая Россия.

Основанные на сравнении первые стихи обнаруживают словесные дихотомии, свойственные образам поэмы. Стон Кулика, вызвавший трагическую ассоциацию со скорбью матери,

отзывается в переживаниях лирического героя, коррелируется с драматизмом личной судьбы человека («Жизнью измят я, и скоро я сгину») и с драматизмом творческих исканий («И про убитую музу мою // Я похоронную песню пою»). Феномен военизации сознания отчётливо проявляется в символическом пласте рубки леса.

Читатель, которому были адресованы эти стихи, как и лирический «Я», пережил свою внутреннюю драму: как относиться к тем, кто стоял во главе государства, армии и, несмотря на патриотический энтузиазм всей страны, не смог повернуть события в благоприятную для России сторону? Лирический герой сделал свой выбор:

Спящих в могилах виновных теней
Не разбужу я враждою своей (5; 4, 10).

В подтексте здесь и обращение к читателю – простить. К окончанию войны современники неоднозначно оценивали ситуацию. Это относилось не только к военному поражению, но и к внутренним проблемам России. Некрасов через позицию лирического «Я» не просто говорит о всепрощении, но и призывает к делу, что соответствовало мотиву возрождения России у многих поэтов. Достоевский в 1856 г. в стихотворении «На коронацию и заключение мира» писал: «Грозой очистилась держава, // Бедой скрепились сердца...» (3, 409). П.И. Григорьев в феврале 1856 г. в послании «К В.А. Кокореву...» отстаивает идею общего труда на пользу и славу России: «Назад, враги добра! Теперь вам взятки гладки! // Вперёд, на вид, все те, кто честен и умён!» (2). Бенедиктов в «Стансах. По случаю мира» (Сын отечества), 1856, № 6) призывает: «Не время спать... // Всем будет дело. Превозмочь // Должны мы лень, средь дел бумажных // Возросшую. Хищенье – прочь!» Я.П. Полонский в стихотворении «На корабле» (1856) предупреждает: «Ещё вчерашняя гроза не удалась» – и надеется: «Мы мачты укрепим, мы паруса подтянем» (6, 193). У самого Некрасова: «О не склоняй победной головы в отчаяньи, достойный сын отчизны...» (5; 1, 174).

В ряду этих произведений, посвящённых деятельному служению России сегодняшнего дня, поэма Некрасова, возможно, лучшее произведение.

Не случайно обращение к поэме как авторитетному аргументу в фельетоне-рецензии полковника П.С. Лебедева в «Русском инвалиде» № 121 за 1856 год (это уже 2 июня, почти 3 месяца мира). Фельетонист помогает уловить новые черты в условном портрете читателя, которого он ориентирует на переход к мирным настроениям. Журналисту импонирует «близкое знакомство с родиною, изучение её быта, совершенное знание её обычаев» у поэта.

Агарина журналист воспринимает как «лицо уже давно знакомое», но «пора этих героев миновала». Можно не согласиться с мнением этого доброжелательного рецензента относительно образа Агарина. Именно Агарин динамизирует сюжет поэмы. В образах всех героев заложена многозначность. Нет резкой границы добра и зла. «В добрую почву упало зерно», – это о душевной красоте Саши. Но это одновременно и признание положительной стороны личности Агарина: он – сеятель.

Кроме того, композиционное мастерство Некрасова именно главных героев – Сашу и Агарина – помещает на третий план: на авансцене переживания и воспоминания лирического героя. Затем на первый план выступает встреча с отцом. И только как отражённый свет недавнего прошлого через рассказ отца появляется Агарин. Образ несколько утрированный, несколько окарикатуренный. Таков Агарин, отступивший перед душевной красотой Саши. Приём «обратной перспективы» как бы укрупняет, предельно приближает Сашу и Агарина к читателю. Саша и Агарин дней их счастья, их взаимопонимания, когда «словно брала их чужая кручина», и дней их разрыва – образы такого масштаба, что оттесняют на задний план и лирического героя, и рассказчика-отца.

Мы сталкиваемся с интересным художественным приёмом: главные герои не могут выйти за рамки, созданные рассказом Отца. Они не могут избежать оценки, которую даёт им этот

персонаж. Именно отец Саши самый деятельный из героев. Читатель вынужден искать истину, вникая в его речь. Не случайно образ Матери почти безгласен: он подчёркивает семейный диктат Отца. Только в сценах детских забав Саши родители кричат в унисон: «... что, попалась, голубка!». Самостоятельность речи Матери только однажды проявляется в диалоге с Отцом о замужестве дочери, где, привлекая природную символику, с крестьянской простотой помещик говорит жене: «Э! да никак колосистую рожь// Переросла наша дочка». Голос матери: «Так что ж!» Вывод Отца: «Спелому колосу – серп удалой. // Девнице взрослой – жених молодой». Мать отвечает: «Вот ещё выдумал старый проказник!»(5; 4, 15)

В основе конфликта, разъединившего героев, лежит идеологема: добрые дела Саши и противостоящее им разочарование в своей просветительской деятельности Агарина. Это и придавало злободневность поэме.

Художественные достоинства поэмы во многом связаны с образами природы, красоты и, конечно же, любви. Агарин, при всей загадочности возможных прототипов, включая небезосновательную версию Б.Я. Бухштаба, – любимый персонаж автора. Образ пережившего крушение своих идеалов «барина-соседа», высокомерно отвергающего «муравьиную работу людей» помощи ближнему, потребовал филигранной отделки, внимания к каждой детали, к каждому оттенку слова, пересмотра сюжетной канвы, в частности, исключения образа жениха с многозначным в библейском подтексте именем Лазарь Данилыч. Конечно, отсутствие образа жениха обострило духовное противостояние героев и, возможно, сохранило для Агарина надежду на воскрешение. В первых набросках героиня носит имя Ули. Но эта русская Джульетта (Ульяна, Юлия) быстро уступает место Саше (Александра – символ стойкости, мужества). Саша – «былинка степная» превращается в героиню через скромные дела, которые можно рассматривать как подвиг милосердия и доброты: «Бедные все ей приятели-друзи: // Кормит, ласкает и лечит недуги». В отличие от образа героини сосед-барин из наиболее ранних набросков не скоро обретает имя. «Богатый жених» первой черновой редакции, «Новый помещик», «Барин-владелец» во второй черновой редакции становится «Проклятым соседом» в оценке старика отца, хотя одновременно он – «Славный жених». В последующих набросках он уже Горин, который «накуролесил», приехав в «тёмную глушь». Поэт отказывается от лёгкой напрашивающейся рифмы: «Гарин / барин». Для него важно, что сосед – Горин, что он способен проникнуться чужим горем, что «он по природе умён, благороден». Но одновременно зарождается двойственность образа: «Только ленив, и на дело негоден».

В третьем варианте герой обретает имя: Павел Игнатьевич Самарин. Одновременно рассматриваются варианты: Захар Алексеич Чужбинин, Степан Алексеич Чужбинин. В варианте корректуры – Лев Алексеич, он же Аларин. Этот образ предельно сближен с окончательным вариантом: «Дела себе исполинского ищет».

Из атрибутов образа Агарина в окончательном тексте сохранился только главный символ – Орёл, «пророчивший» особую «великую долю» и уступивший в ироническом резюме лирического героя неллицеприятной оценке:

И уж куда как становится зол
Крылья свои опаливший орёл! (5; 4, 26).

И всё же Некрасов даёт возможность для создания метасюжета. Читатель предложенную ситуацию волей своего воображения может вывести за рамки монолога отца, взглянуть на героя иначе. Агарин в поэме судим, судим жестоким судом мужчин. Отец судит его за разбитое сердце дочери, лирический герой судит за бездействие в дни, когда «родная нива» «убога».

Но позитивная эволюция образа Агарина возможна. Это заложено в композиционных особенностях поэмы. Во-первых, финал можно считать открытым. Во-вторых, читатель не услышал голоса самой героини, имя которой дало заглавие поэме. Саша предстаёт или в воспоминаниях лирического героя, или в рассказах отца. Но ведь она: «А как уехал, так больше

тоскует, // Письма его потихоньку целует». Поэт дарит читателю открытость финала, как бы активизируя читательское воображение, как бы приглашая к соучастию в сюжетосложении. Да, Саша отказала Агарину. Да, Агарин, возможно, не Орёл. Но Саша – Голубка с добрым сердцем. И в её смятении угадывается глубокое чувство. И если её дело – помощь ближнему, то помощь в обретении душевного равновесия дорогому для неё человеку вполне возможный финал, но уже не в поэме, а в читательском воображении.

В поэме же важен мотив преемственности: «В добрую почву упало зерно». Независимо от читательских фантазий: не объединит ли молодых героев любовь? – Саша в духовном отношении преемница гуманных идей, воспринятых от Агарина.

Литература

1. Бухштаб Б.Я. Проблемы изучения поэмы Некрасова «Саша» // Известия АН СССР, Серия литературы и языка. – 1971. – Т. XXX. – Вып.5. – С. 440–452.
2. Григорьев П.И. // Русский инвалид. – 1856. – №65.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – Т. 2. – Л., 1972.
4. Мельгунов Б.В. К творческой истории поэмы Некрасова «Саша» (Страничка из дневника Аполлона Майкова) // Русская литература. – 1977. – №3. – С. 101–102.
5. Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. – Т.4. – Л., 1982.
6. Полонский Я.П. Стихотворения. – М., 1981.
7. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. и писем: в 90 т. – Т. 60. – М., 1949. – С. 75.

А.А. Федотова

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ОЧЕРКЕ Н.С. ЛЕСКОВА «ИРОДОВА РАБОТА»

Очерк Н.С. Лескова «Иродова работа. Русские картины в Остзейском крае» (1882) (1) входит в цикл историко-публицистических статей писателя, посвященных прибалтийскому вопросу. В нем Лесков вступает в полемику с редактором газеты «Современные известия» Н.П. Гиляровым-Платоновым о личности Рижского генерал-губернатора А.А. Суворова и обращается к созданной им в 1863 году служебной записке «О раскольниках г. Риги» (2). Рассматривая очерк Лескова «Иродова работа» и служебную записку, определим своеобразие актуализации писателем библейского текста.

Композиция записки Лескова «О раскольниках г. Риги» строга и логична. Первая часть текста представляет собой историческую справку о раскольничьих школах, во вторую часть писатель включает собственные предложения по улучшению уровня образованности раскольничьих детей. В очерке «Иродова работа» востребованной оказывается исключительно первая часть записки. Лесков приступает к делу «с документами в руках» (1, 92), описывая борьбу генерал-губернатора Суворова с беспризорными раскольниками, которые оказались на улице после закрытия раскольничьей школы. При характеристике предпринятых мер против малолетних «карманщиков», главной из которых явилась сдача детей раскольников в военные кантонисты, Лесков использует образ «иродовой работы». Источником аллюзии является фрагмент из второй главы Евангелия от Матфея: «Тогда Ирод <...> послал избить всех младенцев в Вифлееме <...> глас в Раме слышен, плач и рыдание и вопль великий; Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться, ибо их нет» (гл. 2:16,17).

Текстом-посредником при цитировании выступает служебная записка писателя. В работе «О раскольниках г. Риги» Лесков привлекает евангельский текст, доказывая необходимость разрешения деятельности школ и утверждая, что «при открыто существующих школах <...>

продолжение Иродовой работы по избению младенцев пришлось бы частью брать и <...> на совесть пресловутого общественного попечения» (2, 399). В записке аллюзия к евангельскому тексту включается автором и при описании последствий закрытия школ: «Это был плач в Раме, – говорят старики раскольники на своем торжественном языке. – Рахиль рыдала о детях своих и не хотела утешиться» (2, 401).

При работе над очерком «Иродова работа» актуализированные в служебной записке библейские аллюзии Лесков вводит в сильные текстовые позиции. Первую аллюзию писатель выносит в заглавие очерка, вторую – в эпитаф: «Глас в Раме слышан бысть плача и рыдания и вопля: Рахиль плачущися чад своих и не хотяще утешитися, яко не суть» (1, 89). Если в служебной записке «О раскольниках г. Риги» евангельские аллюзии используются Лесковым для характеристики одного из эпизодов в истории существования старообрядческой общины, то в очерке «Иродова работа» евангельский текст становится своеобразным эмоциональным камертоном, настраивающим на восприятие всего произведения в целом. Выбор заглавия и эпитафа вносит в очерк трагическую модальность. Значимым в данном случае является и смена повествовательной перспективы. В служебной записке второй фрагмент Евангелия вложен в уста раскольников, точка зрения которых в контексте всего произведения оказывается весьма далекой от авторской. Упоминание писателя о «своем торжественном языке» старообрядцев вносит в текст элемент иронии. Введенный в эпитаф «Иродовой работы», библейский фрагмент оказывается лишенным иронических коннотаций. Приводя цитату на церковнославянском языке, Лесков придает евангельскому тексту особо торжественное звучание.

Для создания образа «иродовой работы», которую ведет А.А. Суворов по отношению к детям раскольников, Лесков вводит в очерк цитаты из архивных документов, используемых им и в служебной записке. Между тем, при транспонировании текстового материала из одного произведения Лескова в другое, с ним происходят изменения. Включая в служебную записку фрагмент письма Суворова к министру внутренних дел Л.А. Перовскому, Лесков отмечает: «Суворов <...> просил <...> Перовского ходатайствовать об отдаче раскольничьих *сирот* в кантонисты» (2, 411) (выделение здесь и далее в цитатах наше. – А.Ф.). В очерке «Иродова работа» приведенный отрывок модифицируется: «Суворов <...> просил <...> Перовского ходатайствовать об отдаче раскольничьих *детей* в кантонисты» (1, 99). В служебной записке Лесков обращается к донесению №807 от 11 июля 1849 года полицмейстера Грина, утверждавшего, что «забираемые дети чаще всего были *совершенно нищие* <...> были взяты *семь мальчиков*, у которых все имущество заключалось в *одних мешках*» (2, 411). В очерке «Иродова работа» при передаче текста донесения полицмейстера писатель употребляет гиперболу: «Забираемые дети были часто без обуви и без платья, и иногда даже *совершенно нагие* <...> были взяты пять мальчиков, вся одежда которых заключалась в *одном мешке*» (1, 101). Использование приемов трансформации и гиперболизации претекста позволяет Лескову акцентировать параллель между случаем в Риге и событиями евангельского текста, подчеркнуть бесчеловечность проводимых А.А. Суворовым мероприятий.

Сопряжение лесковского и евангельского текста в очерке происходит в результате актуализации Лесковым не только мотива жестокости, но и мотива плача. Заданный эпитафом мотив плача вводится писателем в фрагменты, посвященные присоединению детей раскольников к православию. При описании воцерковления детей Лесков использует донесение полицмейстера Грина от 20 января 1850 г. В служебной записке писателя оно представлено предельно кратко: «А сестра сироты <...> у церкви и при выходе из оной ее брата, идучи за ним по улицам, громко плакала» (2, 412–413). В очерке «Иродова работа» писатель выделяет значимую для мотивной структуры очерка деталь курсивом и развивает мотив плача. Лесков подчеркивает: «раскольница громким плачем возбудила внимание проходящей публики», «и богословствование Михеевой, и ее плач о брате – все это было доведено до ведома кня-

зя» (1, 105). Приведенных высказываний нет в исходной служебной записке. Настойчивое повторение лексемы «плач» и использование Лесковым специфической книжной морфологической конструкции является маркером «чужого» слова, отсылая к заявленному в эпиграфе евангельскому тексту. Привлечение библейских аллюзий позволяет Лескову провести аналогию между бесчеловечной жестокостью Ирода и деятельностью православной церкви в Остзейском крае, по отношению к которой писатель в 1880-е гг. становится настроенным все более критично. Лесков ставит под сомнение необходимость возвращения детей-раскольников в лоно господствующей церкви в том случае, если этот процесс сопровождается насилием.

Сопряжение образов князя А.А. Суворова и деятелей православной церкви возникает и в результате привлечения писателем известного евангельского текста («Я сделаю, что вы будете ловцами человеков» (Мк., 1:17)). Образ лова функционирует как один из лейтмотивов очерка: «Князь Суворов <...> поспешил весь свой улов <...> спровадить» (1, 101), «Князь Суворов <...> велел весь второй улов отослать к духовному начальству» (1, 102), владыка Платон «без возражений исполнил княжеское требование «примазать» наловленных детей к православию» (1, 104). Реализация мотива связана с игрой Лескова смысловыми оттенками слова «лов». В описании облавы на раскольников детей, проводимой полицмейстером, писатель актуализирует прямое значение слова «лов». Привлечение библейского текста способствует реализации переносного значения лексемы. Горькая ирония писателя, описывающего «улов» православных священнослужителей, основана на контрасте между исходным текстом, повествующим о служении апостолов, и текстом-реципиентом, в котором описана служба духовенства в Риге.

Очерк Н.С. Лескова «Иродова работа» представляет собой сложное единство, в основе которого лежит диалог нескольких литературных и дискурсивных систем. Смысловое пространство произведения формируется в результате привлечения писателем как евангельского текста, так и архивных документов. В результате использования писателем системы приемов работы с претекстом (трансформация, редукция, гиперболизация, графические выделения) Лесков, достаточно точно воспроизводя «чужой» текст, расставляет собственные акценты. Подчеркиваемая писателем документальная основа очерка сочетается с авторским вымыслом, факты оборачиваются мистификацией, «чужое» становится «своим». На первый план при создании «Иродовой работы», в отличие от служебной записки, выходит не фактическая точность, а убеждение читателя в верности заявленных Лесковым в статье тезисов.

Евангельские образы, актуализируемые писателем и в служебной записке, в очерке «Иродова работа» функционируют в качестве основных лейтмотивов, объединяя в единое целое разнообразные «картины» времен деятельности князя Суворова, приводимые Лесковым. Введенные в произведение библейские образы, выступающие в качестве своеобразного «аккомпанемента», обогащают смысловое пространство произведения. Привлечение евангельских аллюзий позволяет Лескову полемично подчеркнуть насильственный характер деятельности в Риге и князя Суворова, и представителей православной церкви, по мнению автора, равно выполняющих «иродову работу» по отношению к детям раскольников.

Литература

1. Лесков Н.С. Иродова работа // Лесков Н.С. Иродова работа: Русские картины, наблюдения, опыты и заметки. – СПб., 2010. – С. 89–126.
2. Лесков Н.С. О раскольниках г. Риги // Лесков Н.С. Собр. соч.: в 30 т. Т. 3. – СПб., 1996. – С. 384–460.

КОНФЛИКТ ДУХОВНЫХ ТРАДИЦИЙ И ИНОСТРАННОГО ВЛИЯНИЯ В РОМАНЕ Д.Л. МОРДОВЦЕВА «ВЕЛИКИЙ РАСКОЛ»

Роман «Великий раскол» был создан в конце 1870-х годов и впервые опубликован в журнале «Русская мысль» (1880). Эти годы связаны с возрастающим напряжением в российском обществе: внутренние реформы 1860-х – 1870-х гг. критиковались как за «избыточность», так и за «недостаточность» (20, 717), на международной арене участие в Балканской кампании (1877–1878) не дало России ожидаемого превосходства в регионе (7, 178). В народническом движении развивался кризис, связанный с невозможностью дальнейшей легальной деятельности (1, 63). Особенно остро он отразился в поиске духовно-нравственных начал, которые могли быть противопоставлены жесткой идейной доктрине самодержавного государства, контролировавшего не только общественную, но и частную жизнь (10, 150). «Необыкновенная строгость не помогала, – писал историк С.Ф. Платонов. – Общество же, запуганное репрессиями, было взволновано и раздражено» (20, 718).

Д.Л. Мордовцев (1830–1905) как публицист и общественный деятель 50-х – 70-х годов не оставался в стороне от актуальных общественных тем, наоборот, он был в числе тех, кто формировал новое представление о русском народе как самостоятельном лице европейской истории. Сборник исторических монографий «Политические движения русского народа» (1871), а незадолго до этого роман «Знамения времени» (1869) были очень позитивно встречены в народнической среде, о чем можно судить по рекомендациям к их изучению и отзывам известных революционеров-народников (см. письмо А.Д. Михайлова (1855–1884) к родителям от 25 ноября 1876 г. (19, 108)). «Г. Мордовцев очень основательно вплетен <...> в общее журнальное движение в период 1860–1880-х годов», – так характеризовал место «мыслителя и верного сына той эпохи» биограф писателя Б.Б. Глинский (1860–1917) (3, 582), считавший, что именно Мордовцев «первым в нашей журналистике взял под защиту людей старой веры, взглянув на эту веру, как на имеющую право законного существования и равноценную с прочими исповеданиями» (3, 598).

Роман «Великий раскол» посвящен изображению подлинных событий отечественной истории 60-х – 80-х гг. XVII века, приведших сначала к Расколу русской церкви (9, 54–58), а впоследствии – к перекройке всего уклада русской жизни в период петровских преобразований. Мордовцев в своем историческом произведении поднимает актуальную для своего времени тему столкновения природных начал исконно-русской духовности и культуры иноземной, преимущественно западноевропейской.

Раскол в романе представлен как столкновение двух векторов развития России – традиционалистского и прозападнического. К первому типу Мордовцев относит представителей старообрядчества во главе с протопопом Аввакумом (22), ко второму – тех, кто приводит в действие преобразования рубежа XVII–XVIII вв., при этом называя обе стороны принадлежащим к «чисто русским типам» (12, 579–581). В своем романе Мордовцев стремился к наиболее полному осмыслению «раскольных» процессов в русском обществе, не сводя конфликт исключительно к религиозному противостоянию, но рассматривая и культурные, социально-политические, семейно-бытовые разрывы. Особое внимание автор уделяет преемственности и восприятию нового и старого, вопросам семейной этики и воспитания – как приобретению новых знаний, так и личностного духовного роста.

К образованию в допетровской Руси Мордовцев обращался задолго до создания романа «Великий раскол». В 1862 году была опубликована его монография «О русских школьных

книгах XVII века», в которой он, в частности, писал: «До-Петровская Русь не должна ничего терять в нашем мнении: она стояла на очень высокой степени развития умственных сил своих, но только не со стороны школ. В XVII веке Россия вступала в новую колею своего образования и успела пройти много к высокой цели развития <...> Одним словом: Россия развивалась быстрее, чем те источники, из которых должно было проистекать ее развитие» (14, 80). Эту работу высоко ценил историк Н.И. Костомаров (1817–1885), с которым Мордовцев служил в Саратове. Монографию младшего коллеги историк 3 июля 1856 г. отправил в Петербург известному редактору А.А. Краевскому (1810–1889) с таким комментарием: «по новостям фактов и по стройному изложению вы вероятно почтете ее вниманием» (8).

Спор об образовании и книгах на страницах романа «Великий раскол» представлен в виде открытых диспутов, сопоставлений идеалов «своего» и «чужого», в преломлении культурного выбора отдельных персонажей (царевны Софьи, боярыни Морозовой). Как исконно-русский изображен тип книжности протопопа Аввакума, чье «Житие» достаточно широко использовал Мордовцев при создании романа. Ему автор противопоставляет «чужую» книжность в лице Симеона Полоцкого (1629–1680) (23, 369–374) – известного деятеля второй половины XVII века, монаха, воспитателя детей царя Алексея Михайловича.

Первое прямое столкновение сторонников традиционной культуры и западных влияний в романе изображено как диспут в доме Ртищевых (часть 1, глава VI «Из-за аллилуйи»). Автор напрямую называет сторонников Никона «западниками» (12, 264), а самих Ртищевых – «сеятелями, бросившими в русскую почву зерно, из которого выросла гигантская личность Петра» (там же). Вместе с этим Мордовцев отмечает «мягкость, терпимость» хозяев, благодаря которой «и аввакумовцы, и никоновцы находили радушный прием в их доме» (там же). Подобные диспуты упоминает в своем «Житии» и сам протопоп Аввакум: «А к Федору Ртищеву бранитца со отступниками ходил» (5, 62). Как человека чрезвычайно любознательного отмечает Федора Ртищева (1626–1673) биограф Аввакума Пьер Паскаль: «московская мудрость не удовлетворяла его, он желал бы обогатить ее всем тем хорошим, что имелось в других странах» (17, 175). Само место действия автором выбрано вряд ли случайно. Ртищев был близок как Аввакуму (протопоп три дня жил в доме Ртищевых после возвращения из даурской ссылки: «три дни и три ночи домой меня не отпустил и потом царю обо мне известил» (5, 57). Диспуты в доме Ртищевых были не редкостью. Паскаль упоминает беседы царского «стряпчего» с немецкими протестантами, хорватом Юрием Крижаничем (1617–1683), капелланом посла Священной Римской империи Себастьяном Главиничем (17, 175). Важным является и то, что сама ученость на западный манер предполагала знание различных наук – грамматики, риторики, диалектики, поэтики (17, 175). Тогда как сам Аввакум представлял иной тип знания – знания духовного, ориентированного на благочестие жизни: «понеже люблю свой русской природной язык, виршами философскими не обык речи красить, понеже не словес красных Бог слушает, но дел наших хочет», – признается протопоп в своем «Житии» (5, 9). Не случаен и выбор диспута как формы обнажения противоречий между двумя историческими «партиями». «В эпохи скачков обиход превращается в событие, – писал историк древнерусской культуры А.М. Панченко. – И старые, и новые аксиомы становятся предметом обсуждения, предметом отрицания или апологии: на переломе культура всегда испытывает потребность в самопознании и занимается им» (16, 15).

Дискуссия о двоеперстии между Аввакумом и Симеоном Полоцким на страницах «Великого раскола» – это полемика о значении и понимании слов, которая ведется с позиции «своего» Аввакума и «чужого» Симеона Полоцкого. Об этом говорят и сами участники дискуссии: «отец протопоп поражает нас, словно Мамаю», – с легкой иронией признается Федор Ртищев (12, 269).

Выбор автором Симеона Полоцкого в качестве оппонента в дискуссии о науке и вере важен для идейности всего произведения. «Симеон Полоцкий был образцом домашнего учи-

теля, – писал о нем историк С.М. Соловьев (23, 369), – ходячая энциклопедия, неутомимый борзописец, умевший писать обо всем, ловкий, собиратель отовсюду чужих мнений и старающийся представить их занятно <...> разумеется, от такого человека нельзя требовать оригинальности, самостоятельности» (23, 369). Основным историческим значением деятельности Полоцкого можно считать как раз привнесение на русскую почву «западных веяний» (21). В облике этого персонажа Мордовцев выделяет именно «чужие» черты: «крючковатый нос», «большие еврейские губы», «еврейски-умные, лукавые глаза» (12, 268).

Основным критерием учительства для Аввакума является крепость в вере (12, 272), тогда как для Симеона Полоцкого – знакомство с современными достижениями западноевропейской науки («Да вы, невежды, запятой от кавыки не отличите, «ерок» примете за «оксию», «ису» за ««варию»» (2, 272)).

Использует Мордовцев и другой прием – взаимное непонимание при употреблении определенных слов. Так, слово «палата» используется в двух смыслах – как собрание и как помещение. Аввакум исключает двусмысленность, Симеон Полоцкий, наоборот, эту двусмысленность называет «синекдохой»: «се образ грамматический и риторский, именуемый синекдохе, еже различными образы бывает, егда едино из другаго коим-либо обычаем познавается» (там же).

Как вопросы филологические изображены и другие проблемы изменения молитвы Символа Веры: Исус – Иисус, наступи – поправ (12, 269–270). Для Аввакума важна каждая буква в слове, поскольку каждый оттенок смысла для него является принципиально иным. Но эти отличия он не способен в должной мере обосновать рационально, апеллируя к моральному праву «своего» против «чужого»: «Да что ты смыслишь с своим хохлацким языком? <...> в наш российский язык с хохлацким не суйся» (12, 270). В этом просматривается позиция и самого автора, указывающего на слабость одних только духовных позиций старообрядцев перед рациональным «западничеством».

По своему эмоциональному настрою спор Аввакума и Симеона Полоцкого близок знаменитой картине «Спор о вере» В.Г. Перова (1834–1882), созданной в период публикации романа – в 1880–1881 гг. Аввакум в изображении Мордовцева – «оратор и пропагандист по призванию», горячо отстаивающий правоту дореформенных обрядов и книг. Его противник Симеон Полоцкий представлен как полемист более сдержанный, Мордовцев рисует его с помощью глубокого внутреннего противоречия: «бледное, бесцветное лицо изобличало, что его больше освещала лампада, чем солнце, и что глаза его больше глядели на пергамент, чем на бумагу, чем на зелень и на весь божий мир» (12, 268). Автор стремится к объективности, в каждом из соперников находя как положительные, так и отрицательные черты. В изображении Аввакума иногда звучат ироничные нотки: «Посередине стоял Аввакум в позе гладиатора», «В Москве Аввакум не сходил со своего боевого коня» (12, 269). Симеон Полоцкий чувствует свое превосходство над противником, «сознавая, что с ним состязается мужик, не знающий даже русской грамматики». Для него основной критерий – одобрение царя: «Алексей Михайлович был им доволен». В конце концов неистовость Аввакума заставляет Полоцкого проявить гнев, показывая настоящее лицо: «Да какие вы вертоградари! Вы свиньи, кои весь церковный вертоград своими пяточками изрыли» (12, 272).

Итог спора подводит сам Аввакум, апеллируя к присутствующей Морозовой: «Они молятся какими-то синекдохами, а я молюсь Господу поклонами да кровавыми слезами» (12, 273).

Мордовцев ставит читателя перед сложным выбором, рисуя Аввакума как «изувера» и «фанатика», который стремится к личному жертвенному «венцу», а не к успокоению волнений и предотвращению Раскола (12; 323, 337, 338). Тем не менее авторская симпатия на его стороне. Аввакума поддерживает народ («Осрамит их Аввакумушко-свет» (12, 336)), его духовный авторитет заставляет принять сторону «раскольников» боярыню Морозову (ч. 1,

гл. XVIII «Морозова вступает в борьбу»), на стороне Морозовой, в свою очередь, оказываются симпатии царевны Софьи. Тогда как представители «левой стороны» – стороны власти и реформ – не способны собрать никаких сторонников, действуя силой или по принуждению: «Что же делать с ними? – обратился царь к сонму князей и бояр. – И церковь, и земная власть бессильны над ними! Все потупились, страшно было отвечать на такой вопрос... – Огонь осилит, – послышался чей-то мрачный голос... Все поглядели на говорившего: это был краснощекий Павел, митрополит крутицкий» (12, 530).

За Аввакумом и Морозовой стоит мощь традиционной культуры, подкрепленная личной стойкостью религиозных убеждений, а «реформаторы» навязывают стране чуждый ей уклад, действуя в основном по принуждению, не останавливаясь перед унижением и устрашением оппонентов в этом историческом споре.

С особым вниманием Мордовцев относится к еще одному персонажу романа – царевне Софье Алексеевне, учителем которой является в произведении Симеон Полоцкий. Обучение Софьи представлено как заучивание наизусть научных положений, облеченных в стихотворную форму. Мордовцев вкладывает в уста Софьи цитату из обращения к ученику «Арифметики» Магницкого, что исторически не точно: первое издание Арифметики происходит в 1703 году, тогда как само действие относится к лету либо 1671, либо 1672 гг. («Царевне шел пятнадцатый либо шестнадцатый годок» (12, 490)): «Приими, юнице, премудрости цветы, / Разумных наук обтеца ветры, / Арифметикии прилежно учися» (Магницкий Л.Ф. Арифметика, сиречь наука числительная. – М., 1703).

Так, диалог учителя с учеником полон малопонятных слов для Софьи. При этом автор показывает, что практически в каждой реплике Полоцкого для Софьи содержится что-то чужое: «А что есть «оптима»? – удивленно спросила царевна. – «Оптима» есть велия похвала римская, сиречь «преизряднейшее» <...> – А что есть «верты», учителю? – снова спросила любознательная ученица» (12, 491).

В другой сцене, посвященной уроку географии, рассказ дочери отцу о своих познаниях полон историзмов и заимствований: «зона торрида – пояс горячий, <...> зона фригида – пояс холодный» (12, 524). Внутренне царевна Софья словно раздваивается: ей хочется и перед батюшкой «не ударить в грязь лицом» (12, 525), и мысли о любимом «Васеньке» занимают ее девичий ум (12, 524). Для нее обучение – это разновидность игры, она не вполне понимает значения этого действия. Сам процесс заучивания сложен и лишен какого-либо творчества: «Ангул-ангул – угол, аркус – дуга, аксис – ось, экватор – уравниватель... Экватор, экватор, экватор, какой трудный!» (там же). Ее душа рвется к своим любимым лебедям, плавающим в пруду под окном: «Увидали ее, свою любимицу царевну, и от радости начали крыльями махать... Царевна вся порозовела от этого лебединого привета... Надо их, лебедушек, покормить... да и учиться надо...» (12, 525).

Алексей Михайлович подходит к глобусу и пытается найти на нем Феррапонтово, где содержится в ссылке Никон, и Пустозерск, в тюрьме которого заточен протопоп Аввакум (12, 528). Мордовцев ясно дает понять читателю: в попытке обрести целый мир Русь теряет саму себя, насаждение «европейства» неизбежно приведет к утрате собственной идентичности.

Сцена завершается появлением князей Воротынского, Одоевского и Волынского. Царь догадывается, зачем они пришли: «Этой ночью они пытали Морозову и Урусову» (12, 529). Тем самым автор недвусмысленно указывает на сомнительность такого «просвещения»: какова цена этим «новым» идеалам, если они насаждаются пытками?

Жестокое преследование ревнителей древнего благочестия едва не вызывает «женский теремный бунт»: «Первая взбунтовалась пятнадцатилетняя царевна Софьюшка, бросила учиться, закинула куда-то и “арифметику”, и “премудрости цветы”, и всякие “верты”, и географию с ее “перинками” и “антиками” и задумала идти в монастырь, постригаться...

Одно только ее смущало: как же с лебедями быть, которые без нее соскучатся? (12, 540). Этот протест – культурный, Софья словно раздваивается между новым «европейским» мировоззрением, в котором на первом месте стоит чувственность и рационализм, и старым «русским», духовным, который также является для нее органичным.

Этот идейно-мировоззренческий разлад Мордовцев сопоставляет с процессами всей мировой истории, тем самым не развивая идеологический изоляционизм «особого пути» России, но показывая, что если общемировые процессы происходят с излишней жестокостью, то и насаждение новых порядков вызывает в традиционном обществе ответную негативную реакцию: «Историческая жизнь человечества представляет, если можно так выразиться, последовательный ряд нравственных эпидемий, сменяющих одна другую и часто осложняемых другими, более или менее сильными, более или менее повальными продолжительными эпидемиями духа общества. <...> Так было и в эпоху, к которой относится наше повествование. Страданиями думали устрашить других и, напротив, заражали незараженных, увлекали искать страданий. За Аввакумом шла Морозова, за Морозовою Урусова, Акинфеюшка, Иванушка, Анна Амосовна» (12, 539).

Для Мордовцева не стоит вопрос о правомочности преобразований. Вопрос в том, какую цель они преследуют и какими средствами достигаются. Не случайно, перечисляя приверженцев лагеря, противоположного старообрядцам (12, 580), автор называет руководителей репрессивных органов конца XVII – середины XVIII вв.: главу Преображенского приказа Федора Юрьевича Ромодановского (ок. 1640–1717), главу Тайной канцелярии Андрея Ивановича Ушакова (1672–1747), главу Канцелярии тайных и розыскных дел Степана Ивановича Шешковского (1727–1794). Тем самым Мордовцев не только выводит действие своего романа далеко за пределы повествования, но и указывает на всю трагичность дальнейшего развития конфликта, начинавшегося, по сути, как филологический диспут и переросшего в духовное сопротивление с одной стороны и жестокое подавление инакомыслия – с другой.

Репрессивный аспект новшеств, проблематика самого образования являлась темой, особенно актуальной для России 70–80-х годов XIX в. Реформы образования вновь прошли с существенной ориентацией на «немецкие» образцы (25, LXXIV). Вопрос о воспитании человека как свободной личности, а не чиновника, являющегося частью государственной машины, был важнейшим в общественной дискуссии второй половины позапрошлого столетия. «И мы думаем – главное, что должен иметь в виду воспитатель – это уважение к человеческой природе в дитяти, предоставление ему свободного, нормального развития, старание внушить ему прежде всего и более всего правильные понятия о вещах, живые и твердые убеждения, заставить его действовать сознательно, по уважению к добру и правде, а не из страха и не из корыстных видов похвалы и награды...», – писал в 1857 году Н.А. Добролюбов в статье «Несколько слов о воспитании по поводу “Вопросов жизни” г. Пирогова» (4, 64). О негативном проявлении подавляющей роли государства в воспитании личности писал в 1881 году знаменитый русский педагог В.Я. Стоюнин, указывая на упадок ориентированной исключительно на нужды государства школы, не способной быть опорой самого государства, что проявилось в период Крымской войны: «Все сразу убедились, до какого плачевного состояния должна завести исключительная опека государства над всеми народными силами. Разочарование было страшное: сильный и храбрый народ оказался бессильным перед образованными врагами <...> государство увидело себя обманутым теми самими, которые воспитались в его школах в том духе, какой оно считало самым твердым и неделимым» (24, 119).

Неспособность общества создать условия для устойчивого развития неизбежно заставляет обратиться к поиску исторических «корней». В периоды государственного диктата в области идеологии этот поиск выдвигается в сферу литературы и беллетристики, где проще

больные вопросы настоящего облачить в форму исторического иносказания, отражая таким образом общественные противоречия действительности (18, 48).

Стоит заметить, что проблема взаимодействия русского и иностранного не решена до сих пор. «Петровский миф» о царе-преобразователе, прорубившем окно в Европу, противопоставлен «правде старообрядцев», согласно которой Россия и без чудовищных по своей жестокости петровских преобразований смогла бы стать европейской державой (6, 7).

Литература

1. «Народная воля» в документах и воспоминаниях. – М.: Издательство общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1930.
2. Великие реформы в России. 1856–1874 / под ред. Л.Г. Захаровой, Б. Эклофа, Дж. Бушнелла. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1992. – 336 с.
3. Глинский Б.Б. Литературная деятельность Д.Л. Мордовцева (по поводу ее пятидесятилетия) // Исторический вестник. – 1905. – №2.
4. Добролюбов Н.А. Несколько слов о воспитании по поводу «Вопросов жизни» г. Пирогова // Современник. – 1857. – № 5, отд. II.
5. Житие протопопа Аввакума. – М., 2011. – 576 с.
6. Кожурин К.Я. Протопоп Аввакум: Жизнь за веру. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 396 с.
7. Косик В.И. Русская политика в Болгарии. 1879–1880. – М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1991. – 179 с.
8. Костомаров Н.И. Письма А.А. Краевскому // РНБ. Ф. 391. Оп. 1. Ед. хр. 452. Л. 1.
9. Мельников Ф.Е. Краткая история древлеправославной (старообрядческой) Церкви. – Барнаул: Фонд поддержки строительства Храма Покрова Пресвятыя Богородицы Русской Православной Старообрядческой Церкви, 2006. – 572 с.
10. Модели общественного переустройства России XX века / отв. ред В.В. Шехохаев. – М.: РОССПЭН, 2004. – 608 с.
11. Мордовцев Д.Л. Великий раскол // Русская мысль. – 1880. – № 1–8.
12. Мордовцев Д. Л. За чьи грехи? Великий раскол. – М.: Правда, 1990. – 624 с.
13. Мордовцев Д.Л. Знамена времени // Всемирный труд. – 1869. – №1–7.
14. Мордовцев Д.Л. О русских школьных книга XVII века. – М.: Университетская типография, 1862. – 102 с.
15. Мордовцев Д.Л. Политические движения русского народа. Исторические монографии. Т. 1, 2. – СПб.: Изд. С.В. Звонарева, 1871.
16. Панченко А. М. О русской истории и культуре. – СПб.: Азбука, 2000. – 464 с.
17. Паскаль П. Протопоп Аввакум и начало Раскола. – М.: Знак, 2011. – 680 с.
18. Петров С.М. Русский исторический роман XIX века. – М., 1984. – 374 с.
19. Письма народовольца А.Д. Михайлова. – М.: Издательство Всероссийского общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1933. – 280 с.
20. Платонов С.Ф. Лекции по русской истории. – М.: Высшая школа, 1993. – 736 с.
21. Полоцкий // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 9. – М., 1929–1939.
22. Седельников А. Д. Аввакум // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 1. – М., 1929–1939.
23. Соловьев С.М. Чтения и рассказы по истории России. – М.: Правда, 1990. – 768 с.
24. Стоюнин В.Я. Заметки о русской школе // Вестник Европы. – 1881. – №3.
25. Томсинов В.А. Подготовка и проведение университетской реформы 1863 года // Университетская реформа 1863 года в России / сост. и авт. вст. ст. В.А. Томсинов. – М.: Зерцало, 2012.

К ВОПРОСУ О СЮЖЕТЕ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ СТАТЬИ

На сегодняшний день в отечественном литературоведении можно выделить два направления, по которым изучается сюжет литературно-критической статьи. Первое направление связано с объединением категории сюжета с категорией жанра, их взаимообусловленностью. Эту точку зрения развивают Б.Ф. Егоров, В.И. Баранов, Е. Добин. «Композиция статьи, – утверждают исследователи, – может быть, грубо говоря, логической, субъективно-лирической и “фактографической”, передавая соответственно преимущественное движение либо авторской мысли, либо авторского чувства, либо приводимого фактического материала (привлекаемых художественных произведений)» (1, 165). В логической композиции авторы выделяют индуктивные («когда движение критической мысли идет от общей проблемы к литературному материалу») и дедуктивные («ведущие критика от единичных, частных наблюдений к общим выводам и проблемам») принципы построения статьи (1, 156). По мнению исследователей, данные принципы свойственны только проблемной статье.

Между тем, критическая статья не обладает стилистическим однообразием, в ней естественно сочетаются и объективные, и субъективные принципы подачи материала. Поэтому начало одной статьи может быть лиричным, другой – строго фактологичным, тогда как обе статьи будут подчинены логической схеме. При этом сюжет критической статьи может обладать индуктивностью не только при построении логической мысли, но и в отношении другого, похожего по жанру критического сочинения, и в отношении своего художественного объекта. Подобные виды и принципы, скорее, относятся к внешней стороне критической композиции и освещают ее внутреннюю структуру лишь отчасти.

Второе направление критического сюжета ставит во главу угла онтологические категории. «Композиционное построение литературно-критической статьи, – считает Б.И. Бурсов, – прежде всего зависит от принципа сочетания и конкретного содержания трех элементов критики: постановки литературно-критических проблем, анализа художественных достоинств произведения и обращенности к читателям в связи с задачами, стоящими перед обществом» (3, 197). А.М. Штейнгольд выделяет в литературно-критической статье две структурообразующие линии: диалог критика с писателем и диалог критика с читателем. «Картина их взаимодействия, – пишет ученый, – позволяет увидеть разные формы существования публицистической или литературоведческой доминанты в статьях критика» (6, 115). Конечно, коммуникативные связи имеют принципиальное значение для формирования критического высказывания, но взаимодействие их таково, что, когда критик анализирует художественное произведение, он вступает в диалог не только с автором, но и (одновременно) с читателем. Наоборот, при анализе общественной ситуации критик может обращаться не столько к читателю, сколько к автору художественного сочинения. Именно вследствие своей способности к взаимопроникновению онтологические звенья следует рассматривать не как сюжетные доминанты, а как инструменты для развития основного композиционного приема.

Автор монографии «Анатомия литературной критики» приводит достаточно справедливых высказываний относительно критического сюжета: «рассматривать литературно-критическую статью нужно как целое» (6, 108), «в литературно-критической статье и в художественном произведении весьма значим момент соотношения между жизненной реальностью и запечатленным текстом» (6, 116), «сюжет в литературно-критической статье является универсальной, всеобъемлющей категорией, которая определяет отношение критика к объектам теоретического осмысления и практического воздействия, диктует логику умпостроений

и характер аргументов» (6, 121). К сожалению, в практическом плане А.М. Штейнгольд лишь обозначает диалогические отношения, избегая анализировать статью «как целое».

Внимание ученых к внешней стороне композиции привело к многообразию категорий и принципов критического анализа, которые можно использовать, а можно игнорировать при рассмотрении сюжета. Все это создает достаточно смутный композиционный рисунок, сотканный из вспомогательных линий. В последнее время наметилась тенденция к отделению критики от литературы, и фраза «по поводу художественного сочинения» зачастую употребляется лишь при анализе критических «цитирований», «реминисценций» и «сопоставлений». Появляется теоретическая проблема, которая требует широкого изучения как со стороны методологии, так и со стороны практики.

Отметим, что структура критической статьи всегда была тесно связана с риторической традицией. Еще в Древней Греции (школа Исократа) были сформулированы основные принципы публицистического выступления: «введение, целью которого было привлечь внимание и благожелательность слушателей; изложение предмета выступления, сделанное с возможной убедительностью; опровержение доводов противника с аргументацией в пользу собственных и заключение, подводящее итог всему сказанному» (2, 11–12). Подобная структура не претерпевает значительных изменений и в настоящее время: в рамках критической статьи мы выделяем «введение», «основную часть» и «заключение». Требуется лишь конкретизировать внутреннее значение каждого элемента исходя из современных герменевтических требований.

«Введение». Авторы учебного пособия «Литературно-художественная критика» (М., 1982) выделяют следующие виды зачина статьи: «формулировка главной авторской мысли», «общее раздумье или описание», «цитата из произведения, примечательная для содержания и стиля художника» (1, 104). Исследователи не развивают предложенные виды на конкретных примерах. В рамках марксистской критики они ограничиваются выводом: «... первые фразы не просто увлекают читателя, но увлекают, именно вводя в суть дела» (1, 105).

Попробуем применить предложенные виды для характеристики нескольких зачинов: «Английский писатель Льюиз... в одном из своих сочинений рассказывает анекдот, не лишенный занимательности...» (А.В. Дружинин «Обломов»); «Рассказы в деловом, избличительном роде оставляют в читателе очень тяжелое впечатление...» (Н.Г.Чернышевский «Русский человек на rendez-vous»); «Приступая к обзору “Грозы” Островского как драмы, мы замечаем прежде всего, что основная идея пьесы есть... ненависть к самодурству» (М.И. Дараган «Гроза»). Даже то обстоятельство, что мы усмотрим в статье Дружинина и Дарагана «формулировку главной мысли», а у Чернышевского «общее раздумье», совсем не исключает, что на самом деле (в то же время) у Чернышевского и Дарагана введение посвящено «формулировке главной мысли», а для Дружинина первоочередной будет задача в светском анекдоте показать общее состояние общества, «векание времени». Но если посмотреть на зачин не как на «формулировку» или «цитату», а как на осуществление критиком эстетической задачи, изменится взгляд на всю статью в целом.

Итак, под «введением» к литературно-критической статье мы понимаем способность критика «ввести» читателя в эстетическую, созданную критиком на основе художественного произведения реальность, настроить его на определенный литературно-публицистический лад. Исходя из определения, можно уточнить пути «введения» читателя: через литературную сферу (опыт автора), личные впечатления критика (опыт критика) и общественные проблемы (сфера действительности).

«Основная часть». Обычно при характеристике литературно-критической статьи исследователи не выделяют основную часть: вся статья представляется как перечень стандартных приемов, которые использует критик. Так, например, поступает Б.Ф. Егоров, когда рассма-

тривает особенности сюжетостроения критических работ Ап. Григорьева. Исследователь делает акцент на таких приемах, как «анализ главных героев», «развернутое объяснение», «сравнение автора с другими писателями»; представляет ряд стилистических особенностей: «серия риторических вопросов», «хаотическая экстенсивность» и т.д. (5, 245). А.М. Штейнгольд, рассуждая о сюжете «пушкинского цикла» статей В.Г. Белинского, считает справедливым сделать оговорку: «Проанализированные фрагменты... не могут представить целостного движения литературно-критического сюжета: в них рассмотрены наиболее типичные сюжетные узлы, касающиеся как эстетической, так и коммуникативной функции литературной критики» (6, 121). «К сожалению, – пишет Е. Добин в статье “Сюжетное мастерство критика”, – я лишен возможности в этом эскизном наброске остановиться подробнее на новом приеме стилистической характеристики, который Корней Чуковский открыл и виртуозно разработал, – “словесной доминанте”» (4, 260). Можно утверждать, что на сегодняшний день в теории критики простое перечисление критических приемов преобладает перед поиском принципов динамики развития сюжета.

Таким образом, «основная часть» литературно-критической статьи – это, во-первых, следствие введения читателя в эстетическую реальность, во-вторых, – центр критической мысли, нередко кульминация критической статьи, разрешение ее эстетической задачи. При этом динамика сюжета обусловлена тем, что внутри основного приема критическая мысль развивается на протяжении нескольких этапов, в каждом из которых происходят «переливы» между эстетической и публицистической реальностью, между сознанием критика, читателя и автора.

«Заключение». В большинстве случаев критическое заключение не является ярким акцентом, вершиной литературного суждения. Многие сюжетные линии, четко обозначенные во введении, пройдя через основной прием, теряются и не доходят до заключения или имеют поверхностный смысловой оттенок. Так часто происходит с чужой критической оценкой, которая провоцирует автора статьи на яркое противостояние, но, увлекшись литературной интригой, в конце статьи критик совсем забывает о первопричине своего вдохновения. Поэтому заключение, как правило, обладает открытой структурой.

Обычно критик переводит сознание читателя из эстетической реальности в публицистическую на уровне творчества автора, реже – на уровне нравственной, общественной проблемы. Например: «... счастлив тот художник, который, таким образом, может становиться несколько раз духовно-юным, чувствовать себя несколько раз без прошлого и не замечать в фантазии своей ни малейшего признака закоренелой привычки или застарелых вкусов и наклонностей. Этого именно имеем мы право и повод ждать от г. Тургенева» (П.В. Анненков «Наше общество в “Дворянском гнезде” Тургенева»); «... для девиц может быть особенно полезно чтение этого романа. Это чтение несравненно лучше отвлеченного трактата о женской добродетели уяснит им жизнь и обязанности женщины. Стоит только вдуматься в личность Ольги, проследить ее поступки, и, наверное, в голове прибавится не одна плодотворная мысль, в сердце заронится не одно теплое чувство» (Д.И. Писарев «Роман И.А. Гончарова “Обломов”»); «Всякое направление живет борьбою, в борьбе приобретает и силы, и яркую особенность, и авторитет. Плохо то направление, которому не за что и не с кем бороться: даже оно в таком случае и не направление, ибо или совсем бессильно, или примыкает к другому, сильнейшему, значит попусту толчется на свете, отвлекая только задаром силы от их настоящего средоточия» (Ап.А. Григорьев «Граф Л. Толстой и его сочинения»).

Если во введении критик пытается сориентировать читателя в литературно-критическом пространстве, привлечь его на сторону своего мировоззрения, то в заключении следует обратит внимание не на позицию автора или читателя, а на точку зрения критика, его способность к «выходу» из созданного им интертекстуального пространства.

Однако композиция литературно-критической статьи не ограничивается только структурой. Между сюжетными элементами в каждой критической статье существует подвижное взаимодействие: введение незаметно переходит в основную часть; основная часть часто неумовимо перерастает в заключение. Подвижность имеет общий фундамент, который можно назвать основным композиционным приемом. Это прием, который используется исследователем для определения построенной критиком системы онтологических отношений в литературно-критической статье. На сегодняшний день в качестве наработанных основных приемов можно выделить: «прием поглощения эстетической реальности», «прием стандартного сюжета», «прием творческого метода». Каждый из них обладает оригинальной внутренней системой, обусловленной линиями введения, основной части и заключения. Кроме того, основной литературно-критический прием включает в себя и вспомогательные приемы, которые, в большинстве случаев, обозначены в теории критики: «сравнение творческой манеры автора с другими писателями», «сравнение произведения автора с другими произведениями», «творческая история», «цитирование», «пересказ-анализ» и так далее.

Таким образом, задача исследователя при определении композиции литературно-критической статьи заключается в поиске и раскрытии основного композиционного приема, обозначении его онтологических и – шире – историософских тенденций. При этом сама критика должна соотноситься с литературой и рассматриваться как результат публичной жизни художественного произведения, его трансцендентальный компонент.

Литература

1. Баранов В.И., Бочаров А.Г., Суровцев Ю.И. Литературно-художественная критика. – М., 1982.
2. Борухович В. Ораторское искусство Древней Греции // Ораторы Греции. – М.: Художественная литература, 1985.
3. Бурсов Б.И. Мастерство Чернышевского-критика. – Л., 1959.
4. Добин Е. Сюжет и действительность. Искусство детали. – Л., 1981.
5. Егоров Б.Ф. Мастерство литературной критики: жанры, композиция, стиль. – Л., 1980.
6. Штейнгольд А.М. Анатомия литературной критики. – СПб., 2003.

К.В. Смирнов

Вологодский колледж связи и информационных технологий

АРХЕТИП ГОСТЯ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

Более двухсот лет прошло с момента рождения Ивана Александровича Гончарова. В 1859 году был закончен и опубликован роман «Обломов» – один из трех великих романов писателя. Едва ли представляется возможным понять до конца произведение, которое стало популярным еще до написания. Выявление потустороннего элемента в первой части романа предполагает, во-первых, анализ роли гостей Обломова в архитектонике романа, во-вторых, мифологизацию данных образов. Для этого мы подробно проанализировали образы гостей Обломова, символизирующие духовное падение общества, лишившегося православной веры.

Прежде чем начать разговор о гостях в доме Обломова, необходимо проследить хронотоп, в котором находится главный герой романа. С первой строки романа происходит сужение пространства, предполагающее отграничение мира «там» от мира «здесь». Гончаров, характеризуя образ Ильи Ильича, замечает: «Когда он был дома – а он был почти всегда дома, – он все лежал, и все постоянно в одной комнате, где мы его нашли, служившей ему спальней, кабинетом и приемной. У него было еще три комнаты, но он редко туда заглядывал, утром разве, и то не всякий день, когда человек мёл кабинет его, чего всякий день не делалось. В тех

комнатах мебель закрыта была чехлами, шторы спущены» (6, 8). Действие первой части развивается в комнате Обломова, не выходя за ее пределы. Как отмечал В.Н. Топоров, «пространство Петербурга организуется основной оппозицией срединный (внутренний) и периферийный (внешний), с одной стороны, и серией градуальных оппозиций, характеризующих путь между местами наиболее полной реализации признаков срединный-периферийный, с другой» (17, 399). В отличие от периферийного, срединное пространство, укладываемое в рамки комнаты, представлено детализированно: «Там стояло бюро красного дерева, два дивана, обитые шелковой материей, красивые ширмы с вышитыми небывальными в природе птицами и плодами. Были там шелковые занавесы, ковры, несколько картин, бронза, фарфор и множество красивых мелочей» (6, 8). Таким образом, мир «за» и мир «внутри» разделяются и как периферийное и срединное пространства. И, одновременно, мир «за» становится из-за своей удаленности и отсутствия конкретики в некотором роде посторонним, чужим, что позволяет характеризовать его как мистический или «иной». Переход из одного мира в другой становится возможным благодаря персонажному уровню, что позволяет рассматривать сцену появления гостей как контекстуально-функционирующий переходный миф. А. ван Геннеп обозначил три стадии перехода из мира реального в потусторонний: десоциализация (обособление от социума), лиминальная стадия (промежуточное состояние между двумя мирами), ресоциализация (приспособление к новому социуму) (3, 7–8). Дальнейший анализ романа предполагает изучение структуры романа в контексте сменяющихся друг друга инициаций. Нами же будет изучена лишь первая стадия – десоциализация: оторванность героя от мира, то есть замкнутость срединного пространства комнаты относительно периферийного Петербурга. В связи с этим становится возможным рассмотрение первой части романа как репрезентируемого переходного мифа с включением элементов иного мира, выраженных образами гостей.

Время в первой части мифологизировано за счет формализации предшествующих настоящему моменту событий жизни Обломова и актуализации сиюминутной обстановки. Гости в квартире Обломова приобретают вневременной характер, одновременно становясь систематически повторяющейся деталью общей модели романа, так как совмещают две реальности в сиюминутном отрезке времени.

Данная конструкция находит свое отражение в мифологиях разных стран. «Барддас» (один из основных текстов мифологии Уэльса) – учение бардов о мире и богах (14). В диалоге обитателя мира Абред и божества-разрушителя Китраула актуализируется стадия десоциализации одного из персонажей, когда в его идеальный мир приходит представитель другого мира:

«Вопрос. Откуда ты?

Ответ. Я пришел из Большого мира; начало мое — в Аннувине.

Вопрос. Где ты теперь? И как ты стал тем, кто ты есть?

Ответ. Я – в Малом мире, куда я попал, войдя в круг Абред, и теперь я – Человек, с его конечностью и его пределами» (14, 278).

Божество Китраул, олицетворяющее хаос, приходит в гармоничный мир Абред с определенной целью: разрушение. Потустороннее начало тем самым дополняет переходный миф, подготавливая стадию десоциализации его собеседнику.

Близкая конструкция заявлена в Ветхом Завете, когда гармонию рая нарушает змий, искушающий Еву запретным плодом. Рай исключителен, но нарушение системности изменяет общую модель мира, отчего он окончательно видоизменяется.

В индуизме Шива разрушает мир после пробуждения Вишну, которому предшествует духовное самоуничтожение человечества. Только после разрушения прежнего мира Брахман начинает строительство нового, в основе своей идентичного ранним стадиям уничтоженного (8, 17–25).

Следовательно, инициацию в переходных мифах стимулирует появление героя из другого мира, гостя.

Приходящих в дом Обломова людей мы вправе назвать гостями. Л.Г. Невская дает следующее определение слову «гость» в рамках обряда перехода: «Гость – персонаж, осуществляющий связь двух сфер: своего и чужого пространства и социума, своей и чужой стороны» (12, 104). Петербург есть периферийное пространство, в то время как комната Обломова – срединное. Поэтому гости Обломова могут характеризоваться как представители иной реальности, чуждой сиюминутному времени и пространству, что допускает характеризовать гостей: Волкова, Судьбинского, Пенкина, Алексеева и Тарантьева – как трикстеров.

К.Г. Юнг подразумевает под понятием трикстера антропоморфное существо, совершающее противоречивые деяния (19, 215). Определение применимо к гостям Обломова. Каждый из гостей так или иначе отражает худшие качества человека: Волков упоен тщеславием, Судьбинский – карьерист, жаждущий выгодно жениться, Пенкин зависим от моды и сам ни на что не способен, Алексеев – незаметный человек, Тарантьев – предтеча нигилизма, увлеченный лишь личной выгодой (13, 32). Каждый из персонажей охвачен конкретной целью, за которой отчетливо проступает эгоизм. Все гости приглашают Обломова в Екатеринингоф. Массовое гулянье, которое планируется в Екатеринингофе, охватывает всех гостей Обломова не только личной наживой. Периферийный мир становится их частью, будто принуждая жить по своим законам. Как приговор, звучат слова Волкова: «Откуда вы, Обломов? Не знает Дашеньки! Весь город без ума, как она танцует!» (6, 20). Символика массовости является одной из ярких отличительных особенностей мифологизированного мира, представленного как кризис духовности и названного «карнавальностью» (9, 79).

О карнавальности как литературном явлении, как правило, говорят применительно к творчеству Н.В. Гоголя. А.Х. Гольденберг пишет о том, что архетипы народной обрядовой поэзии играют немалую роль в характеристике персонажей и несут в себе определенную функцию: пробуждение русского человека (5, 47). Обломов, находящийся в закрытом «срединном» пространстве, будто бы насильно втягивается гостями в мир народных гуляний, в «периферийное» пространство. Однако при этом герой всячески сопротивляется этому, стремясь остаться в закрытом мире своей комнаты. В связи с этим возникает вопрос: какова роль обрядовости и народных праздников в данном фрагменте романа?

В.И. Мельник отмечает: герой стремится освободиться от сна, перейти от иллюзии жизни к жизни реальной (10, 265). Но тот самый периферийный мир оказывается слишком чуждым герою. Именно здесь уместно говорить о православном характере Обломова.

Действие романа начинается в 1844 году (18, 163). Именно в этом году адвентист У. Миллер ожидал второго пришествия Иисуса Христа (12). В «Откровениях Иоанна Богослова» четвертая часть начинается словами «После сего я взглянул, и вот, дверь отверста на небе, и прежний голос, который я слышал как бы звук трубы, говоривший со мною, сказал: взойди сюда, и покажу тебе, чем надлежит быть после сего» (Откровение 4:1).

Б. Романов говорит, что четвертая часть «Откровения» предрекает и впоследствии описывает наступление Апокалипсиса (12). Но предшествовать наступлению Апокалипсиса должны времена научного и идеологического подъема, то есть так называемая «година искушения». Если обратиться к истории, не трудно будет определить: 1844 год удивительным образом подходит под данную характеристику. Ведь именно в 1844 году Сэмюэль Морзе отправил из Вашингтона первую телеграмму, первые слова для которой были взяты из Библии, из Книги Чисел: «Вот что творит Бог» (2). Данное событие состоялось 24 мая. Восемнадцатого мая родился известный оккультист Леви Х. Доулинг, прославившийся своей работой «Евангелия Иисуса Христа эпохи Водолея» (12, 150–160). Помимо этого, в 1844 году первый свой совместный труд опубликовали К. Маркс и Ф. Энгельс (4, 167). Подобные

исторические события не могли быть неизвестны И.А. Гончарову, изучившему культуры многих стран во время кругосветного путешествия и близко общавшемуся с видными религиозными деятелями того времени (10, 37–47).

Действие романа начинается 1 мая, когда русский народ занят майскими гуляньями (18) по случаю Духова дня. Однако вопреки церковным канонам, праздник отмечается не в понедельник, а в субботу, и никакого православного содержания под собой не имеет. Напротив, Духов день в романе есть не что иное, как встреча весны. Поэтому уместно говорить о его заимствовании из другой культуры. Е.В. Аничков замечает: «Обрядовой обиход европейских народов занял собою главным образом самые старые христианские праздники: Пасху, Духов день, день св. Георгия» (1, 58). Проникновение европейских праздников в русскую культуру привело к слиянию их с исконно русскими праздниками. Аничков пишет: «Несколько обрядов, вовсе не связанных первоначально вместе, не только начинают справляться одновременно, но даже почти сливаются воедино» (1, 59). Таким образом, Духов день утерял свое первоначальное значение и приобрел новое – европейски ориентированное.

В Европе майские гулянья проводятся в загородных рощах, раскатываются исключительно в экипажах (в отличие от европейцев, русские любят гулять пешком, отдыхать в кругу семейства) (16, 255–270). «Софья Николаевна с Лидией будут в экипаже только две, напротив в коляске есть скамеечка» (6, 19), – замечает Волков. Московские майские гулянья проводились в Сокольницкой роще, Петербургские – в Екатерингофе (16). Стремление гостей Обломова во что бы то ни стало попасть в Екатерингоф очерчивает очень важный идейный аспект: исконно европейский праздник становится основополагающим событием в их жизни, что низводит до минимума их вероисповедание – чуждые православию торжества объемлют всё петербургское общество. Общность и массовость гуляний имеют под собой достаточно глубокие корни, восходящие к мифологиям различных культур.

Е.М. Мелетинский в своей работе «О литературных архетипах» замечает: «На празднике господствует массовое веселье и неразбериха, обжорство и пьянство, то есть черты квазикарнавалы; пьянство фигурирует во всех рассказах этого типа, оно выступает одновременно и как знак праздничной, “карнавальной” свободы, и как предпосылка контакта с демоническим миром» (9, 80–81). Потустороннее начало, подчеркнутое массовыми гуляньями на чуждом русской культуре празднике (в том значении, о котором шла речь ранее) и закрепленное негативными проявлениями в характерах гостей, подводит к выводу о причастности периферийного мира Петербурга к демоническому и характеризует его как темную сторону реальности. Исключительность человеческих качеств Ильи Ильича отрицает этот мир, вследствие чего герой оказывается в замкнутом мире. Но есть и другая причина: протест Обломова против Петербурга оборачивается протестом Петербурга против Обломова – общество Судьбинских и Пенкиных просто не способно принять такого героя. Ввиду этого уместно говорить об оппозиции пространств: срединное пространство квартиры Обломова противопоставлено периферийному пространству мира вне квартиры. Появляющиеся гости есть не более чем демонизированные персонажи с ярко выраженной функцией трикстера (19). «Коллективная персонификация, каковою представляет собой трикстер, является продуктом совокупности индивидуумов и принимается каждым человеком как нечто знакомое, чего не случилось бы, если бы это было всего лишь индивидуальным проявлением» (19, 215). Из определения К.Г. Юнга вытекает коллективизм в отношении гостей, еще раз подтверждающий чуждость образов гостей не только Обломову, но и всей православной культуре, рассматривающей массовость как нечто демоническое. Бессознательность трикстера вполне может быть расценена как бессмысленность жизни. Как и Обломов, бесцельно проводящий день за днем, так и его гости впусую занимаются странной деятельностью, которая не несет ни духовного, ни умственного развития. В связи с этим оговорим еще одну функцию трикстера: роль второго, не-

развитого характера, являющегося тенью (19, 216–217). Духовностью Обломов значительно превосходит своих гостей, отчего те вполне могут быть расценены как его двойники более низкого уровня, иначе говоря, тени.

Таинственность периферийного пространства, его демонизированные представители – все это позволяет говорить о разделенности Обломова и его гостей на два противоположных лагеря. Один из них, сформированный верностью исконно русским традициям, ограничен и закрыт в своем молчаливом и бездеятельном ожидании счастья. Другой же, напротив, активен и актуализирован эпохой, но чужд миру, в котором пытается развиваться. Гости отражаются в душе Обломова как трикстеры, постороннее начало, отчего герой отказывается становиться частью их реальности. Синтез деятельного и духовного, о котором многократно говорил наставник И.А. Гончарова Н.И. Надеждин (11, 361–363), так и не нашел своего места: расстояние между возводимыми в абсолют традициями и культурным прогрессом неуклонно увеличивалось, отчего между Ильей Ильичом и его гостями оказалась непреодолимая пропасть времени и пространства, ставшая лицом по-разному ждущей перемен эпохи.

Литература

1. *Аничков Е.В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. – Ч. 1. От обряда к песне. – СПб.: тип. Имп. АН, 1903.
2. *Быков Д.* Нерусский телеграф // Известия. – 2011. – 27 апреля.
3. *Геннеп ван Арнольд.* Обряды перехода. – М.: Издательство «Восточная литература» РАН, 1999.
4. *Гловели Г.Д.* Маркс // Большая Российская энциклопедия: в 30 т. / председатель науч.-ред. совета Ю.С. Осипов; отв. ред. С.Л. Кравец. – Т. 19. Маниковский – Меотида. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2012.
5. *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В.Гоголя: монография. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2012.
6. *Гончаров И.А.* Обломов: роман в четырех частях / статья и примеч. А.Г. Гродецкой. – СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2012.
7. *Григоренко А.* Эсхатология, миллениаризм, адвентизм: история и современность. – СПб.: Европейский дом, 2004.
8. *Кэмпбелл Дж.* Мифический образ / пер. с англ. К.Е. Семенова. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2004.
9. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994.
10. *Мельник В.И.* Гончаров и Православие. Духовный мир писателя. – М.: ДАРЬ, 2008.
11. *Надеждин Н.И.* Психология и философия изящного // Надеждин Н.И. Сочинения: в 2 т. – Т. I: Эстетика. Т. II: Философия / под ред. З.А. Каменского. – СПб.: Издательство РХГИ, 2000.
12. *Невская Л.Г.* Концепт гость в контексте переходных обрядов // Символический язык. Традиции культуры. Балканские чтения-II. – М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1993.
13. *Недзвецкий В.А.* Романы И.А.Гончарова. – М.: Издательство МГУ; Просвещение, 1996.
14. *Роллестон Т.* Мифы, легенды и предания кельтов / пер. с англ. Е.В. Глушко. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2010.
15. *Романов Б.* Русские волхвы, астрологи, провидцы. Мистика истории и история мистики России. – М.: Роза Мира, 1998.
16. *Сахаров И.П.* Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым. – М.: Худ. лит., 1989.
17. *Топоров В.Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В.Н. Петербургский текст / Отделение историко-филологических наук РАН. – М.: Наука, 2009.
18. *Цейтлин А.Г.* И.А. Гончаров. – М.: Библиотека Академии наук, 1950.
19. *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. В.В. Науманова; под общ. ред. А.А. Юдина. – Киев: Государственная библиотека для юношества, 1996.

Л.Н. Смирнова

Костромской государственной университет им. Н.А. Некрасова

БАЙРОН И ДОСТОЕВСКИЙ: ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ ГЕРОЕВ ПОЭМЫ «КАИН» И РОМАНА «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

«Байронизм хоть был и моментальным, но великим, святым и необходимым явлением в жизни европейского человечества, да чуть ли не в жизни и всего человечества. Байронизм появился в минуту страшной тоски людей, разочарования их и почти отчаяния. ...И вот в эту-то минуту и явился великий и могучий гений, страстный поэт. В его звуках зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и в обманувших его идеалах. Это была новая и неслыханная еще тогда муза мести и печали, проклятия и отчаяния. Дух байронизма вдруг пронесся как бы по всему человечеству, все оно откликнулось ему», – так писал Достоевский в 1877 году (5; 26, 113–114).

Следует отметить, что истолкование Достоевским мятежника Байрона неоднозначно: с одной стороны, это признание «проклятия» и «отчаяния» художественного мироощущения поэта (что в христианском сознании всегда есть грех), а с другой – утверждение его как «святого» идеала. Откуда это кажущееся противоречие в оценках? По-видимому, источник его – религиозное сознание и самого Достоевского, и, конечно, Байрона.

Вероятно, Достоевский чувствовал, что байроновское отрицание происходит во многом от той национально-религиозной культуры, которая окружала поэта в ранние годы. Действительно, религия шотландского детства – кальвинизм – определила некоторые убеждения Байрона, в частности, сформировала его бунтарский дух. На это указывал в своё время и Томас Элиот, заметивший, что «демонизм» Байрона существенно отличается от явления, порождённого в странах католицизма «романтическим страданием»: «такая настроенность могла возникнуть лишь в стране, народ которой пропитан духом кальвинистской теологии» (7, 352). Очень важное для нас замечание. По существу, это означает, что непосредственно религиозное мироощущение определило качество и специфику «мировой скорби» английского поэта.

Бог, согласно этой мрачной доктрине, – источник и добра и зла: «Бог определяет и предписывает в Своем Совете, чтобы некоторые уже от чрева матери несомненно предназначались к вечной смерти, дабы имя Его славилось в их погибели». Или: «Ожесточение в той же степени находится в руках и воле Бога, как и милосердие» (6, 198). Кальвинисты считали, что Бог в процессе сотворения человека предопределил одних людей к спасению, а других – к вечным мукам в аду. И с этим смертный человек ничего поделать не в силах. Бог, по убеждению пуритан, властно правит миром, и всё совершается исключительно по его воле. «Господь Бог есть ревнитель и мститель и страшен в гневе».

Такая религия далека от католического и православного христианства, ибо она лишает человека всякой активности, всякого стремления бороться со злом, которое неустранимо и является бичом Божиим для смертного существа. Именно с таким пониманием религии и с таким пониманием Бога и сражается Байрон в своём «Каине». Но только противопоставляет он такой религии индивидуалистический бунт, принимая и одобряя его.

Каин Байрона проявлением такого ожесточения считает обречённость каждого человека на смерть. Он не желает быть наказуемым за вину, к которой лично не причастен: «Будь проклят тот, кто дал мне бытие, ведущее лишь к смерти!» (1, 444). Отвечая на уточняющий вопрос Люцифера, кого именно он проклинает, Каин вроде бы соглашается, что его гнев направлен против отца и матери, однако за этим ответом слышится другой, в котором обви-

нение брошено Богу. Осознание смертной предопределенности приносит почти физические страдания Каину:

Я не знаю,
Что значит смерть, но смерть мне представлялась
Всегда ужасным чем-то (1, 432).

Всё существо Каина восстает против несправедливости мироздания. Бунт против Творца неизбежно приводит к бунту против мира, им созданного. «Твой бог до крови жаден», – с вызовом говорит Каин, подчеркивая страдания невинных, кратно умножаемые «благодатью» волей Творца. Он отвергает связь всего сущего в мире:

Но в чём мы виноваты? Почему
Я должен пасть за грех, не мной свершённый... (1, 435).

Обращаясь к сыну Эноху, Каин с горечью выговаривает: «Настанет и для тебя час кары за какой-то тяжелый грех, которого ни ты, ни я не совершали» (1, 437).

Возникает предваряющая Достоевского тема страданий детей, которую в романе «Братья Карамазовы» поднимает Иван. Приводя в пример мучения безгрешных детей, не заслуживших жестокости, он заявляет, что мира Божьего не принимает.

Однако Достоевский, в отличие от Байрона, отчасти сочувствующего своему герою, богоборческие идеи Ивана опровергает и всем ходом повествования, и отдельными замечаниями крепких в вере героев. Его старец Зосима дает однозначный ответ на этот вопрос: «всё как океан, всё течёт и соприкасается. В одном месте тронешь, в другом конце мира отдаётся». Достоевский здесь решительно расходится с Байроном. Потому благословляющий как будто бы незаслуженное наказание Дмитрий Карамазов («Все за всех виноваты... За всех и пойду» (5; 15, 31)) находится на пути духовного исцеления. А Иван, убеждённый, что хотя Бог и не является источником зла, но попускает зло, выбирает путь в бездну. Не случайно у Достоевского он заодно с Великим Инквизитом. На это справедливо в своё время указала В.Е. Ветловская: «...засмеявшись на “горестное” (и это важно) восклицание брата, Иван не ушёл от ответа, как, может быть, хотел, но невольно ответил. Да, он с Великим Инквизитом, более того – он с чёртом» (4, 99).

Героев Байрона и Достоевского роднит гордыня и предельный эгоизм, они очень бы хотели устроить жизнь по своему усмотрению. «Я никогда ещё / Пред божеством отца не преклонялся» (1, 437), – самонадеянно признаётся Каин. А вот что говорит Иван, размышляя о законах бытия: «И пока я на земле, я спешу взять свои меры» (5; 14, 223); и ещё: «Зачем мне их отмщение, зачем мне ад для мучителей... Не хочу, наконец, чтобы мать обнималась с мучителем... Не смеет она прощать ему!» (5; 14, 223). Это он, по его разумению, должен решать вопрос об «отмщении» и аде, он имеет право определять границы милосердия и хладнокровного попустительства. Но как следствие преступной самонадеянности – бунт: «Нет, нету Бога... нет и бессмертия... никакого... совершенный нуль» (5; 14, 123). По точному замечанию Н. Бердяева, «Иван Карамазов – возвышенное, философское явление нигилистического бунта» (2, 257).

И в то же время Каин и Иван, отрицая милосердие Божье, настаивают на любви к ближнему, оба они человеколюбцы. Каин нежно любит жену, сына, брата. Иван, зная о том, что безвинно мучаются дети, жить спокойно не может. Как и Каин, он до отчаяния доходит при мысли о бесконечной мировой несправедливости. Не решённым для него остается лишь один вопрос – как победить неправду: уничтожить всех носителей зла или же лишить людей свободной воли как источника зла. И тот и другой выход кажется Ивану безупречным. С точки зрения отвлечённого разума, очень убедительным выглядит желание «расстрелять» мучителей неповинных детей. Точно так же сочинённая Иваном легенда о Великом Инквизиторе содержит обоснованное, с точки зрения отвлечённой логики, намерение

лишить людей свободы выбора и тем самым облегчить им безрадостное существование. Руководствуясь идеей «гуманистической» любви, Иван остаётся очевидным носителем зла. Достоевский, как и Байрон, испытывает на прочность возможности такой любви.

Итог трагичен в обоих случаях – преступление и, как следствие, бесконечные нравственные страдания. Но нравственно-философские мотивировки преступления у Байрона и Достоевского принципиально различны, и различия эти связаны с религиозно-этическими представлениями писателей. Каин убивает брата вследствие вспышки минутного гнева: его преступление не то чтобы оправдано, но уж точно объяснено фактом Божьего произволения (в системе кальвинизма вообще всё от Бога – и зло, и добро). Он наказан таким образом за богохульство.

Иначе обстоит дело с преступлением Ивана. Он виновен в убийстве отца не потому, что случайно и по недоразумению высказался не вовремя, а потому, что подготовлено оно всей его предшествующей жизнью, лукавой философией, отступлением от норм, данных Христом. И его беседа со Смердяковым накануне отъезда в Чермашню, и последняя ночь, проведенная им в доме отца, тоже, конечно, способствовали вызреванию преступления. Согласно православно-христианскому вероучению, каждый человек свободен в выборе действий и потому лично несет ответственность за свою жизнь и за свои поступки. Никакой предопределенности и заданности в логике человеческой жизни нет. «Господь есть Дух; а где Дух Господень, там свобода», – говорит апостол Павел (3; 2 Кор. 3:17).

Достоевский всем ходом повествования в «Братьях Карамазовых» показывает иллюзорность мечты о свободе без Бога, потому что сама по себе свобода никогда не даст гарантии, что человек пойдет путем добра. Герои «Братьев Карамазовых» иллюстрируют эту мысль. Байрон даёт своему герою возможность поверить в осуществление идеала свободы без Христа, но его страдающий Каин фактом своей нравственной рефлексии отрицает эту возможность.

Художественной вариацией проблем, поставленных в «Каине», является у Байрона мистерия «Небо и земля». Речь в ней идёт о всемирном потопе, повлёкшем за собой гибель людей. Спаслась лишь горстка праведников вместе с Ноем в его ковчеге.

Надвигается стихия Божьего гнева на землю, злоеющие волны поглощают её. Сын Ноя Иафет, потрясённый гибелью всего живого, обращаясь к отцу, говорит:

Да, да, отец! Но вот когда они
Умрут, и мы одни
Останемся над синею пустыней
И будем знать, что этою пучиной
Поглощены родимые поля,
И что в её безмерной пасти
Погребены мои собратья и друзья –
Чьей, чьей тогда достанет власти
Рыданья нам и вопли запретить?
Кто о терпенье нам посмеет говорить?
О Бог! Будь Бог!
И пощади, пока есть время,
Тобою созданное племя!

Эти безответные упрёки продолжает в поэме рыдающая мать, которая с мольбою протягивает Иафету своего ребёнка:

О, дай спастись с тобой, сын Ноя,
Младенцу этому. Гляди,
Как он – дитя моё родное –
Прильнул к моей груди.

Что сделал он, в чём согрешил, –
Птенец, питаемый сосцами?
Какими страшными делами
Иегову он раздражил?(1; 564).

Байрон действительно указывает христианам на вопросы, трудно разрешимые. Христианскому их решению противится слабое человеческое сердце, забывающее о великой Жертве, принесённой Богом во искупление первородного повреждения людей. Вся сила христианства в личности богочеловека Христа – победителя греха и смерти. В кальвинистской религии Байрона Христу такого места не отводится. Байрон оправдывает свой бунт человеколюбием, пытаясь доказать, что он добрее и сострадательнее Бога. Логика Байрона сводится к одному простому положению: если в мире есть зло, то, значит, в этом виноват Бог. Снимая с людей ответственность за грехи, Байрон склонен считать их невинными, а страдания их детей несправедливыми. О Страшном суде Байрон вообще забывает. Он судит Бога от лица человека, жизнь которого ограничена кратким отрезком земного существования.

Литература

1. Байрон Д. Сочинения: в 3 т. Т. 2. – М., 1974. – С. 444.
2. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. – М., 2006.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М., 1990.
4. Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». – М., 1977.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – Т. 26. – Л., 1981.
6. Кальвин Ж. Наставление в христианской вере: в 3 т. – Т. 3. – М., 1997–1999.
7. Элиот Т. Назначение поэзии. Статьи о литературе. – М., 1997. – 352 с.

М.Г. Пономарева

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

НРАВСТВЕННЫЙ ОПЫТ XVIII ВЕКА В ОСМЫСЛЕНИИ А.С. ПУШКИНА

Литература, отражая характер усвоения духовных ценностей, отражает также и все изменения в культуре общества. Именно она определяет глубину и объем знаний, норм и ценностей, поле инвариантов развития личности, играет роль аккумулятора культурных ценностей и источника формирования мировоззрения. Выступая самосознанием культуры, произведения литературы отражают свойственный данной исторической эпохе тип художественного сознания, характеризуют культурно-исторический тип человека.

Проводя XVIII век и поэтически обобщая его великий опыт, А.Н. Радищев писал в стихотворении «Оснадцатое столетие»:

...Царства ты зришь; они расцветут и низринутся паки;
Смертный что зиждет, всё то рушится, будет всё прах,
Но ты творец было мысли; они же суть творения бога;
И не погибнут они, хотя бы гнила земля (11, 127).

Осмысляя опыт XVIII века, он, как человек, воспитанный в эпоху Просвещения, формулирует прежде всего основные философские идеи, которыми оно обогатило человечество. Главным для него становится разрушение метафизического представления об истории. Идеальный умопостигаемый мир, в котором все происходящее имело рациональное объяснение, стал текучим и подвижным и в то же время непостижимым – таков нравственно-философский опыт XVIII века в осмыслении поэта. Можно отметить и тот факт, что Радищев не учитывает национальную специфику русского «века просвещения», создавая его предельно обобщенный образ.

А.С. Пушкин – поэт совершенно иного времени, воспитанный в век свободомыслия («дней александровых прекрасное начало»), роста патриотического движения в России, развития романтического мировоззрения, он не мог пройти мимо осмысления опыта восемнадцатого столетия – переломного в истории страны, с его точки зрения. Историей своего Отечества он привык гордиться: «...ни за что на свете я не хотел бы переменить Отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал» (9, X, 310). А XVIII век для него прежде всего век формирования русской национальной литературной традиции. «Словесность наша явилась вдруг в XVIII веке» (9, VI, 367), – писал Пушкин. И для него XVIII век – это век рождения национальной русской литературы. Обращает внимание в этой формуле и слово «вдруг» – в нем выражен особый, беспримерный характер динамического развития России в эту эпоху и в то же время переход на новый уровень.

Однако только этим нравственный и историософский опыт XVIII века для него не ограничивался. Обратившись к осмыслению трагических событий современности, он все чаще задумывается над событиями прошлого. Одним из первых опытов этого осмысления становятся его заметки «О русской истории XVIII века». Само название этого текста, в котором центральным становится понятие «русская история», уже свидетельствует о расширении объекта размышлений поэта – это уже не только культура, но и процесс исторического развития и самосознания нации. Историческое сознание как нации, так и отдельного индивида уже понимается им как «ценностное ощущение мира и обретение себя в потоке исторического времени» (7, 4).

Обращает на себя внимание то, что XVIII век в сознании Пушкина начинается с «разрыва» с предшествующей традицией, с ее преодоления: «По смерти Петра I движение, переданное сильным человеком, всё еще продолжалось в огромных составах государства преобразованного. Связи древнего порядка вещей были прерваны на веки; воспоминания старины мало по малу исчезали» (9, VII, 191). Он акцентирует внимание на «смысловом следе» великой эпохи Петра I, а не на самом процессе разворачивания реформ начала XVIII века. Собственно говоря, эти заметки и посвящены анализу того нравственного опыта русского века Просвещения, который был востребован уже в XIX веке. Причем для Пушкина это не только круг идей, закрепленных в текстах литературных произведений, но и в форме правления, организации общества и даже быта.

Именно в Петровскую эпоху оформились три основные «состава» государства преобразованного – народ, общество и правительство. «Петр I не страшился народной Свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон» (9, VII, 192). «Однако Пушкину... кажется, что время, отпущенное потомкам Петра для просвещенного самовластья, кончается; что через 100 лет после Петра настал час свободы» (14). Общественное развитие, просвещение, усвоение европейского опыта неминуемо ведут Россию к свободе.

«Царствование Екатерины II имело новое и сильное влияние на политическое и нравственное состояние России. Возведенная на престол заговором нескольких мятежников, она обогатила их на счет народа и унизила беспокойное наше дворянство. Если царствовать значит знать слабость души человеческой и ею пользоваться, то в сем отношении Екатерина заслуживает удивление потомства. Ее великолепие ослепляло, приветливость привлекала, щедроты привязывали. Самое сластолюбие сей хитрой женщины утверждало ее владычество. Производя слабый ропот в народе, привыкшем уважать пороки своих властителей, оно возбуждало гнусное соревнование в высших состояниях, ибо не нужно было ни ума, ни заслуг, ни талантов для достижения второго места в государстве» (9, VII, 192–193). С его точки зрения, «развратная государыня развратила и свое государство» (9, VII, 194). Но именно в годы ее правления при ней была унижена Швеция и уничтожена Польша.

Таким образом, нравственный опыт XVIII века оценивается А.С. Пушкиным в этой заметке противоречиво: с одной стороны, реформы Петра I и Екатерины привели к развитию идей свободомыслия, с другой – это был век всеобщего унижения, в том числе и дворянства, это был век всеобщей лести и разврата. И все-таки это был великий век. Поэт не может не заметить того размаха, который приобретало любое преобразование в это время: Петр I ставил Россию «на дыбы», уничтожая «кафтаны» и «бороды», Екатерина II даровала безграничную вольность дворянству. И в этом эти два правителя сопоставимы друг с другом. Это была эпоха крайностей, и это он прекрасно осознает. Именно поэтому позднее в «Путешествии из Москвы в Петербург», которое он пишет в 1833–1834 гг., он дает своим современникам следующий совет: «Конечно: должны еще произойти великие перемены; но не должно торопить времени, и без того уже довольно деятельного. Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов без насильственных потрясений политических, страшных для человечества» (9, VI, 396). Отказ от признания необходимости революционных преобразований в обществе – это тоже мысль, вынесенная поэтом из осмысления уроков предшествующего века. И если для А.Н. Радищева, человека XVIII века, на первый план в осознании опыта его времени выходит идея движения времени, то А.С. Пушкин, выступая уже в качестве историка, человека другой эпохи, дает более развернутую качественную оценку этому общественному «движению».

Нравственный опыт XVIII века закрепляется Пушкиным и в целом ряде поэтических текстов, среди которых особенно выделяется послание «К вельможе», написанное им в конце апреля 1830 г. Адресатом и героем его произведения становится князь Николай Борисович Юсупов – один из богатейших вельмож того времени, бывший при Екатерине посланником в Сардинии, Неаполе и Венеции, сенатор, кавалер высших российских орденов. К этому времени он уже устранился от государственных забот и большую часть времени проводил в своем богатом подмосковном имении Архангельское. Стихотворение не было однозначно принято уже современниками Пушкина, часть из которых увидела в нем «унижение» поэта: «Чего желал, чего искал он? Похвалить богатство и сластолюбие? Пообедать у вельможи и насладиться беседою полумертвого, изможденного старика, недостойного своих почтенных лет? Вот в чем было *недоумение* и вот что возбуждало негодование» (8, 312–313). Совсем по-иному отнесся к нему дядя поэта В.Л. Пушкин: «Послание твое к вельможе есть пример, / Что не забыт тобой затейливый Волтер (сохранена авторская орфография. – М.П.)! / Ты остроумие и вкус его имеешь / И нравиться во всем читателю умеешь. / Пусть бесится, ворчит Московский Ла-бомель! / Не оставляй свою прелестную свирель!» (10, 61).

Недоумение вызывал и выбор адресата, так как одни, например А.А. Бестужев, говорили о нем исключительно как о «старом придворном подлеце» (12, 225–233), имея в виду его патологическое сладострастие, а другие (М.А. Дмитриев и С.А. Соболевский) отмечали его «любезность» и «ум» (2, 76–77). Кроме того, произведение Пушкина нарушало уже сложившуюся традицию изображения вельмож екатерининской эпохи. Во многих произведениях второй половины XVIII – начала XIX вв. приближенные императрицы показывались как воплощение пороков деградирующего «просвещенного» дворянства (произведения Д.И. Фонвизина, В.Т. Нарезного, Ф.В. Булгарина и др.).

Однако, как отмечает В.Э. Вацура, автор лучшей на сегодняшний день и наиболее подробной (если не учитывать диссертационное сочинение В.М. Симоновой (13)) работы, посвященной именно этому тексту (5), «Пушкин противопоставил своего Юсупова традиционному типу «вельможи», парадоксально переместив акцент» (5, 189).

В послании можно выделить кольцевое обрамление, которое включает в себя указание лирического героя на его желание переступить границу дворца Н.Б. Юсупова (в начале – «К тебе явлюся я; увижу сей дворец» (9, II, 289); в финале – «Ступив за твой порог, / я вдруг

переносишь во дни Екатерины» (9, II, 291)) и обобщенную характеристику имени и его хозяина. «Он сделал функциональной обстановку – картины, книги; у «нравоописателей» функцией ее было именно отсутствие функции, аксессуарность, декоративность. Он превратил в артистический гедонизм то, что подавалось как сладострастие. Даже старость Юсупова символизирует у него не деградацию, но исторический опыт. Самым же основным было то, что через Юсупова он дал апологию «века Екатерины»» (5, 189). XVIII век предстает перед нами, таким образом, через пространственные характеристики («увиди сей дворец, / Где циркуль зодчего, палитра и резец / Ученой прихоти твоей повиновались / И вдохновенные в волшебстве состязались» (9, II, 289); «*Книгохранилище, кумиры, и картины, / И стройные сады* свидетельствуют мне» (9, II, 291)) и одновременно нравственно-философский опыт, с ними связанный. Поэт создает образ века Екатерины как века просвещенного, века расцвета дворянского общества, века, в котором царят красота и гармония («циркуль зодчего, палитра и резец» состязаются здесь «в волшебстве» (9, II, 289), здесь благосклонствуют «музам в тишине» (9, II, 291)).

В более ранней статье В.Э. Вацура, высказывая свою точку зрения, подчеркивает, что поэт «*ссорит два века*» (курсив мой. – М.П.), сталкивая между собою две социально-бытовые сферы. В XIX в. он выделяет как ведущую тенденцию общественной жизни развитие буржуазных отношений, «демократии» в ее наиболее уродливых формах воинствующего меркантилизма. XVIII век полемически идеализируется, представляя как время интеллектуальной и эстетической культуры... Происходит своеобразная полемическая акцентировка некоторых важных для Пушкина начала 1830-х годов элементов бытового уклада, своего рода «отбор» предметов изображения по принципу их социальной значительности. Быт рассматривается как внешнее выражение подспудных социальных процессов, более общих и более частных, существенных и несущественных, и бытописатель, если он хочет достигнуть «истинности» изображения, должен улавливать в хаотическом потоке наблюдаемых им сцен и эпизодов повседневного быта некую иерархию движущих социальных сил» (6, 158–159).

Однако социально-бытовые сферы XVIII (дворянского, просвещенного) и XIX (буржуазного, меркантильного) веков не только противопоставлены друг другу, но и частично пересекаются за счет того, что каждая из них характеризуется и через субъекта и героя лирического текста, а также благодаря сквозному мотиву движения времени. Лирический герой через постоянные апелляции к герою помещает его в центр художественного мира стихотворения, при этом постоянно совмещая детали судьбы своего героя и «человека вообще».

М.П. Алексеев указывает на то, что в послании Пушкин практически точно воспроизводит маршрут путешествия Юсупова по Европе (1, 109): сначала к «фернейскому старцу», потом в Версаль (семейное предание, как говорит В.Э. Вацура, гласит, что «Людовик XVI и Мария-Антуанетта были с ним “в большой дружбе”» (5, 195)), Лондон, встреча с Бомарше 7 мая 1776 г., в то время еще не написавшего «Женитьбу Фигаро» и прославившегося благодаря только «Севильскому цирюльнику». Однако частое использование перифразов («потомок Аристиппа» (9, II, 289), «посланник молодой увенчанной жены» (9, II, 289)) и сравнений («как любопытный скиф афинскому софисту» (9, II, 290), «Так, вихорь дел забыв для муз и неги праздной, / В тени порфирных бань и мраморных палат, / Вельможи римские встречали свой закат» (9, II, 291–292)) раздвигает границы собственно биографического контекста, выводя повествование о жизни вельможи екатерининского века на уровень обобщенного рассказа о философии жизни собственно человека: «Ты понял жизни цель: счастливый человек, / Для жизни ты живешь» (9, II, 289); «Смотри: вокруг тебя / Все новое кипит, бывшее истребя. / Свидетелями быв вчерашнего паденья, / Едва опомнились молодые поколения» (9, II, 291).

При этом знаменитые философы XVIII века, с которыми общается лирический герой, противопоставлены ему, так как используются сниженные речевые формулы, подчеркиваю-

щие ироническое отношение к ним автора: «...и циник поседельй / Умов и моды вождь пронирыливый и смелый, / Свое владычество на Севере любя, / Могильным голосом приветствовал тебя» (9, II, 289); «Садился Дидерот на шаткий свой треножник, / Бросал парик, глаза в восторге закрывал / И проповедывал» (9, II, 290). Таким образом Пушкин добивается того эффекта, когда образ времени, столь детально представленный в тексте, тем не менее отступает на второй план, а на первый выходит образ человека, одинокого и в том времени, которое он называет своим, и в том, которое чуждо ему. Формула «Один все тот же ты» (9, II, 291), с одной стороны, подчеркивает вневременную природу человеческих страстей, с другой – подчеркивает столь же вневременное его одиночество в мире (вспомним более позднюю пушкинскую формулу «самостояния человека»: «По прихоти своей скитаться здесь и там, / Дивясь божественным природы красотам, / И пред созданьями искусств и вдохновенья / Трепеща радостно в восторгах умиленья» (9, II, 455); «Ты царь: живи один. Дорогою свободной / Иди, куда влечет тебя свободный ум, / Усовершенствуя плоды любимых дум, / Не требуя наград за подвиг благородный. / Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд» (9, II, 295)). Пушкинская диалектика существования человека и мира предполагает, что мир создан человеком и им постижим, но сам человек при этом не тождествен своей эпохе и «отделим» от социального контекста (человек реализует себя не в общественной деятельности, но в духовном саморазвитии). Время движется только «через» человека, оно идет благодаря его духовной активности, время, в конце концов, и семантизируется тоже самим человеком. Но такой человек должен быть открыт своему времени («Но Лондон звал твое внимание» (9, II, 290)) для того, чтобы постичь его, и для того, чтобы быть понятым другими. Сквозная линия времени проходит через одного человека к другому, так передается духовный опыт, связывающий в единую «нить» различных между собою людей. Эта «нить» связывает в стихотворении греческого философа Аристиппа (Юсупов назван «потомком Аристиппа»), Бомарше («Он угадал тебя: в пленительных словах / Он стал рассказывать о ножках, о глазах, / О неге той страны, где небо вечно ясно» (9, II, 290)), римского вельможу («Так, вихорь дел забыв для муз и неги праздной, / В тени порфирных бань и мраморных палат, / Вельможу римские встречали свой закат» (9, II, 291–292)) и Юсупова. Их связывает общность жизненного опыта; непохожие друг на друга, не имеющие непосредственной связи друг с другом, они все равно «частицы целого» – самой жизни, ведь именно она и остается для них величайшей ценностью.

В стихотворении много реалий, но все они важны в соотнесении с личностью героя. Поэт дает в целом обобщенный образ Версаля и Трианона, за которым угадываются реальные черты знаменитого сада в Архангельском (Пушкин посетил Архангельское в 1830 г., судя по рисунку Н. Куртейля (4)). Как отмечает в путеводителе по усадьбе Л.И. Булавина, некоторые элементы сада были прямой копией версальских. Например, фонтан со скамьями на второй террасе парка. Партер – центральная часть парка, обсаженная подстриженными деревьями и окруженная рядами декоративных скульптур, – тоже напоминает картины Версаля (4, 33, 35, 57). Известно, что о знаменитых садах Версаля и Трианона Пушкин слышал из уст самого Юсупова (5, 191). Этот мир «прекрасного» (идеальной природы) сотворен человеком и для человека, через него можно ощутить гармонию жизни.

Таким образом, XVIII век в восприятии великого русского поэта является источником нравственного опыта, необходимого для дальнейшего духовного развития общества. Это была противоречивая и сложная эпоха в истории России, но она научила человека ценить внутреннюю свободу личности, она позволила ему осознать важность вневременных духовных ценностей, формирующих его духовный опыт. И это то единственное, что человек может противопоставить неостановимому ходу времени.

Литература

1. *Алексеев М.П.* Из истории русских рукописных собраний // Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков из ленинградских рукописных собраний / под ред. акад. М.П. Алексеева. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – С. 7–122. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://books.e-heritage.ru/book/10084610>
2. *Арсеньев И.В.* Слово живое о неживых // Исторический вестник. – 1887. – №1. – С. 76–77.
3. *Бессонов С.* Пушкин и Вяземский на рисунке де-Куртейля // Лит. наследство. – М., 1934. – Т. 16–18. – С. 979–982.
4. *Булавина Л.И., Рапопорт В.Л., Унанянц Н.Т.* Архангельское: Краткий путеводитель. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Московский рабочий, 1971. – 104 с.
5. *Вацуро В.Э.* «К вельможе» // Пушкинская пора: сб. статей. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 179–216.
6. *Вацуро В.Э.* Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. – Т. 6. Реализм Пушкина и литература его времени. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1969. – С. 150–170.
7. *Панюков А.И.* Историческое сознание: сущность, структура, тенденции развития (методологический анализ): автореферат дис. ... канд. философ. наук. – Красноярск, 1995. – 26 с.
8. *Полевой Кс. А.* Записки. – СПб., 1888.
9. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений / под общей ред. Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксманова: в 10 т. – М.: ГИХЛ, 1959–1962.
10. *Пушкин В.Л.* Письмо Пушкину А.С., середина июня – первая половина июля 1830 г. Москва // Переписка А.С. Пушкина: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1982. – Т. 1. – С. 61–63.
11. *Радищев А.Н.* Оснадацатое столетие // *Радищев А.Н.* Полное собрание сочинений / под ред. И.К. Луппола, Г.А. Гувовского, В.А. Десницкого: в 3 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. – Т. 1. – С. 127–129.
12. *Рассказы бабушки.* Из воспоминаний пяти поколений. Записанные и собранные ее внуком Д. Благово. – СПб., 1885. – С. 225–233.
13. *Симонова В.М.* Послание «К вельможе» в процессе становления и развития историзма творчества А.С. Пушкина 1830-х годов: дис. ... канд. филол. наук. – Кострома, 2005.
14. *Эйдельман Н. Я.* Пушкин и декабристы: Из истории взаимоотношений. – М.: Худож. лит., 1979. – 422 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vuzlib.ru/books/6162...>

Л.Р. Хузеева

Казанский (Приволжский) федеральный университет

РУССКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ НАЧАЛА XX ВЕКА О ПЕССИМИЗМЕ Е.А. БОРАТЫНСКОГО*

Е.А. Боратынского часто относят к поэтам «без биографии», чья жизнь была во многом непримечательной, небогатой на события и вряд ли может являться определяющей для анализа его творчества. Жизнь души поэта представляет гораздо больший интерес, что неоднократно подчёркивалось при изучении его биографии и творческого наследия (например, в исследованиях М.Л. Гофмана, П.П. Филипповича, Е.Н. Купреяновой, И.Н. Медведевой, Л.Г. Фризмана, А.М. Пескова и др.).

Определение мировоззренческих основ поэзии Е.А. Боратынского – это трудноразрешимый вопрос, который вызывает интерес исследователей на протяжении всей истории боратыноведения. Хрестоматийным для литературоведения стало высказывание А.С. Пушкина о Е.А. Боратынском: «Он у нас оригинален – ибо мыслит». Эти слова и другие наброски о поэте стали отправным пунктом для многих интерпретаций произведений Е.А. Боратынского в XIX и XX вв. Суждение Пушкина задаёт вполне определённое понимание творчества Боратынского в рамках поэзии мысли, что и является «маяком» для исследователей.

На основании анализа конкретных произведений исследователи представили широкий диапазон трактовок мировоззренческих основ поэзии Е.А. Боратынского: пессимизм (Е.Я. Архипов, Е.Д. Жураковский, В.В. Каллаш, А.М. Лаврецкий, В.Ф. Саводник, И.М. Тойбин и др.); меланхолия (Н.А. Котляревский); рефлексия (А.С. Архангельский, Е.Д. Жураковский, Н.А. Котляревский, И.Я. Порфирьев); экзистенциализм (М.Т. Латышев, Я.Г. Сафиуллин);

персонализм (Е.А. Бобров); буддизм (Н.А. Энгельгардт); заметили элементы эпикуреизма и руссоизма (Ф.Д. Батюшков, С.А. Венгеров, Н.А. Котляревский, В.Ф. Саводник и др.).

В связи с этим цель статьи – рассмотреть изучение пессимистического мировоззрения Е.А. Боратынского в русском литературоведении начала XX в.

Обращение к данной теме обусловлено существованием различных интерпретаций творческого наследия поэта, которые чаще всего основаны на определении Боратынского как поэта мысли, пессимиста, поэта рефлексии и других классификациях, и, как следствие, необходимости обобщить, систематизировать и расширить различные тенденции в раскрытии мировоззренческой системы поэта.

Источниками изучения стали монографии, научные и критические статьи о жизни и творчестве Е.А. Боратынского.

Рубеж XIX–XX вв. был «воскрешением» Е.А. Боратынского: в 1894 г. – 50-летие со дня смерти, 1899 г. – празднование 100-летия со дня рождения А.С. Пушкина, которое породило интерес к эпохе, литературе и поэтам, окружавшим Пушкина, а в 1900 г. – 100-летний юбилей со дня рождения Боратынского. Весь комплекс факторов способствовал тому, что в начале XX в. значительно увеличилось количество работ, посвящённых Е.А. Боратынскому, задачей которых было определить и представить концепцию личности поэта, выявить установку восприятия его творчества, а также охарактеризовать философские основы его поэзии.

Одним из важнейших определений мировоззренческих основ поэзии Е.А. Боратынского является характеристика его как пессимиста, и в боратыноведении существуют различные подходы к её объяснению.

Необходимо отметить, что уже в XIX в. поэзия Е.А. Боратынского интерпретировалась в русле пессимизма. Критик С.А. Андреевский в статье «Поэзия Боратынского» (1), называя глубокую печаль основным содержанием его поэзии, указывает на необходимость по-новому взглянуть на поэта, так как современники Боратынского не увидели, что грусть в его поэзии не идентична состоянию лирического героя в традиционных элегиях, а более тягостна и беспросветна. Общее кризисное ощущение, характерное для рубежа XIX–XX вв., послужило поводом актуализации философии пессимизма в интерпретациях поэзии Боратынского.

Одним из первых к данной проблеме обратился историк литературы, фольклорист, библиограф В.Ф. Саводник в критическом очерке, посвящённом столетию со дня рождения Е.А. Боратынского в 1900 г., в котором он стремился пробудить интерес читательской аудитории к творчеству полузабытого к тому времени поэта (10). Стремление В.Ф. Саводника подчеркнуть оригинальность Боратынского, выделить его из числа поэтов, потерявшихся в сознании читателей в лучах славы А.С. Пушкина, стимулировало автора искать те неповторимые черты в облике и творчестве, которые бы могли «воскресить» Боратынского для читателей. В.Ф. Саводник показал, насколько тесно переплелись в литературном наследии поэта эпикуреизм раннего периода, наследие французского поэта Парни, романтизм и руссоизм.

Не менее важным для объяснения сути поэзии Е.А. Боратынского является изучение пессимизма в миросозерцании поэта. В.Ф. Саводник называл Боратынского «первым представителем “мировой скорби” в русской литературе» (10, 3). Пессимизм поэта исходит, как объяснил критик, из противоречий, которые рождаются из борьбы высокого стремления духа и человеческой природы. Источником подобного взгляда на мир, по мнению В.Ф. Саводника, стали не юношеские годы и не пребывание в Финляндии, а изначальный склад ума поэта, склонный к анализу и обобщению. В этом автор очерка продолжил общее направление восприятия Боратынского, обозначенное ещё в критических статьях П.А. Вяземского.

Характеризуя пессимизм Е.А. Боратынского, В.Ф. Саводник отмечает целостность его мировоззрения: «Баратынский везде верен себе и последователен в своих выводах, потому что его скорбь не есть нечто надуманное, извне заимствованное, скоро преходящее, а связа-

на органически с его личностью, и источники её скрываются в глубочайших тайниках его души» (10, 20). Это утверждение представляется нам особенно важным в свете другой, не менее обоснованной тенденции трактовать пессимизм Боратынского как не оформившийся до конца.

«Представитель “мировой скорби” в русской литературе», поэт, заглянувший «в мрачные тайны человеческой души и жизни», – так охарактеризовал Е.А. Боратынского автор «Очерков по истории новейшей русской литературы» В.В. Каллаш (5). Его книга стала результатом редакторской работы над новым изданием учебника «История русской словесности» А.И. Незеленова. В.В. Каллаш давал небольшие обзоры литературных деятелей, вошедших в программу, а также творчества тех, кто не вошёл в неё. Взятые отдельно, статьи представляют краткую историю развития русской литературы, основанную на монографическом принципе подачи материала. Небольшой анализ творчества Е.А. Боратынского В.В. Каллаш построил на общем взгляде на поэзию, но с акцентом на его последний период, связанный с книгой «Сумерки». «Беспросветный пессимизм» как главная черта личности проявился уже в юношеских письмах матери и развился в творчестве. Он же стал для В.В. Каллаша ключевой и единственной характеристикой поэтической и мировоззренческой системы Е.А. Боратынского.

Восприятие мировоззрения Е.А. Боратынского как пессимистического зафиксировано уже в названии статьи литературного критика и педагога Е.Д. Жураковского, вышедшей в юбилейный 1900 г., – «Поэт-пессимист и ближайший спутник поэзии Пушкина». Автор рассматривал пессимизм как «доминирующее настроение в творчестве поэта-мыслителя» (4, 261), являющееся результатом рефлексии. Исследователь не только разделял два понятия (рефлексия и пессимизм), но и определял их взаимосвязь в формировании поэтической системы Боратынского. Вместе с тем Жураковский в заключении к статье, отмечая роль Боратынского в создании поэзии мысли в русской литературе, сделал акцент на употреблении слова «миросозерцание» как выражении пассивного процесса (в отличие от мировоззрения). Пессимизм поэта, по мнению исследователя, был обусловлен как внешними причинами (общественные настроения, социальные условия), так и внутренними (обстоятельства личной жизни и поэтической деятельности). В названии статьи Жураковский обозначил своё понимание общего принципа творчества Боратынского, но его статья была направлена и на то, чтобы опровергнуть мысль о разрушающем и окончательном пессимизме поэта мысли. Именно через анализ творческого пути Е.А. Боратынского, а также взаимоотношений с поэтической системой А.С. Пушкина Е.Д. Жураковский пришёл к выводу о том, что даже в пессимизме, рефлексии и меланхолии Боратынского «есть здоровая и бодрая сила духа истинного мыслителя» (4, 302), которая не может свергнуть читателей в «мировую скорбь».

Первым из казанских исследователей в XX в. к заявленной проблеме обратился профессор кафедры истории русского языка и литературы Казанского университета А.С. Архангельский. На собрании Общества любителей русской словесности в память А.С. Пушкина 27 февраля 1900 г. он произнёс речь «Е.А. Боратынский и его поэзия», целью которой было рассмотреть Боратынского как представителя широкой общественной группы.

Современные учёные уже не раз обращались к изучению казанской науки. Например, Л.Я. Воронова посвятила ряд работ исследованию научного наследия А.С. Архангельского, в том числе его восприятия творчества Е.А. Боратынского (12).

А.С. Архангельский, стремясь определить общий тон поэзии, называет его «меланхолическим», однако не замыкает взгляды поэта исключительно в рамках философии пессимизма. Как отмечает Л.Я. Воронова, в работе А.С. Архангельского «двойственность поэзии Боратынского (соединение пушкинских и лермонтовских элементов. – Л.Х.) рассматривается как своеобразное отражение общей духовной двойственности, неопределённости, противоречий

в идеях, стремлениях, характерных для современной поэту переходной эпохи» (11, 18). Для учёного было важно показать, насколько противоречив «Гамлет-Боратынский», в произведениях которого есть и черты эпикуреизма, не совместимого, казалось бы, с представлениями о жизни как источнике страданий, а смерти как избавлении от мук.

Исходя из своих наблюдений, А.С. Архангельский пришёл к следующему выводу: «Миросозерцание не только не имеет особой глубины, ещё менее цельности, твердой системы, – но и вообще твёрдой выдержки, последовательности» (2, 42). Однако это не означает, что Е.А. Боратынского невозможно отнести к какой-либо категории поэтов. Учёный определяет его как представителя «философствующей, рефлексирующей поэзии» (2, 42), что позволяет примирить различные точки зрения на мировоззренческие основы творчества поэта.

Иной взгляд на вопрос о мировоззрении Е.А. Боратынского представил почётный академик по Разряду изящной словесности при Отделении русского языка и словесности Академии наук, автор многих статей о деятелях литературы Н.А. Котляревский. Он считал, что «поэт жил двойной жизнью, и вторая – богатая жизнь в мечтах – спасла его имя навсегда от забвения» (7, 7). Раскрытию этой мысли посвящена статья в книге «Старинные портреты», в которой Н.А. Котляревский показал творческую эволюцию Е.А. Боратынского как историю постепенного нарастания «глубокой умственной и сердечной печали» (7, 7).

Н.А. Котляревский обращался к вопросу о мировоззренческих основах поэзии Е.А. Боратынского. Основываясь на письмах матери, автор пришёл к выводу, что меланхолия будущего поэта была не цельной системой взглядов, а рядом «печальных размышлений». Ввиду этого учёный для характеристики этого свойства личности Боратынского предпочёл использовать слово «миросозерцание». Именно во взгляде Боратынского на современность видит Н.А. Котляревский особую ценность поэта. Приступы грусти и меланхолии, характерные для поэта с юности, осознание своего одиночества как одна из ведущих тем поэзии Боратынского, жажда счастья и неверие в возможность его достижения – всё это, по мнению Н.А. Котляревского, характеризует независимость, субъективность и особую ценность Боратынского как поэта, который даже «в век отнюдь не пессимистического настроения (период Александровской эпохи. – Л.Х.) поднимается на большую высоту скорбного созерцания» (6, 157).

Историк литературы, профессор истории русской словесности Казанской духовной академии И.Я. Порфирьев разделял идеи культурно-исторической школы, но стремился избежать крайностей этого метода. В диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук казанская исследовательница Н.И. Макарова определяет научный метод учёного как историко-эстетический, который с учетом идеи историзма признает в литературе доминирующую роль эстетических ценностей (8). В «Истории русской словесности» (1910 г.) в главе, посвящённой Е.А. Боратынскому, И.Я. Порфирьев определяет круг наиболее значимых для поэта понятий, размышление над которыми и составляли сущность его творчества: «Вопросы об истине, свободе, о счастье и несчастье, добре и зле и загробной жизни постоянно занимают поэта» (9, 247). Весь поэтический потенциал Боратынского, по мнению литературоведа, был направлен на поиск гармонии, преодоление трагизма жизни, попытку уйти от пессимизма. Однако уйти от элегического, грустного тона поэзии для Боратынского не представлялось возможным, так как причина его грусти неотделима от автора – это обстоятельство жизни. Как убедительно доказывает Н.И. Макарова, И.Я. Порфирьев, воспринимая Боратынского в качестве родоначальника «гамлетизма» на русской почве, не ограничивал философию поэта исключительно этим направлением: «...Пессимизм – лишь часть поэтического познания и принятия мира посредством мышления, он не всеобъемлющ и не является деконструктивным» (8, 145). Признавая за фактами биографии Боратынского значительную роль в формировании его поэтического мировоззрения, Порфирьев все же не относит его к поэтам исключительно пессимистической направленности.

Общая характеристика поэзии и мировоззрения Е.А. Боратынского как мрачных и пессимистических не является исчерпывающей и не может в полной мере объяснить всех граней дарования поэта. Расширить представления о нём позволяют и другие интерпретации, связанные с восприятием его личности и творчества.

Разнообразие интерпретаций мировоззренческих основ поэзии Е.А. Боратынского в русле различных философских и общественно-литературных направлений является свидетельством сложной внутренней организации художественного мира поэта. К такому решению пришёл выпускник Первой Казанской мужской гимназии, профессор Петербургского университета Ф.Д. Батюшков, утверждая, что философская и мировоззренческая система в творчестве поэта окончательно не сформировалась: «В Боратынском было больше начинаний, чем целостной творческой концепции жизни при передаче душевных переживаний» (3, 51). Автор раздела в книге «История русской литературы XIX века» (1915 г.) так определяет мировоззрение Боратынского, перечисляя целый спектр различных характеристик: «сентименталист в духе Руссо», «певец веселья и красоты» и «дитя страсти и сомненья» (словами самого поэта), скептик, романтик, верующий (3).

Ф.Д. Батюшков, отмечая отсутствие целостной концепции жизни у Е.А. Боратынского, подчеркнул самобытность его поэзии и неповторимый облик, поскольку даже в эклектичном соединении различных черт каждое переживание, выраженное в творчестве поэта, является сугубо индивидуальными и неповторимым по точности, выразительности и превосходной отделке стиха.

Несмотря на довольно длительный опыт «классификации» поэта, исследователи часто отмечают невозможность ограничить Боратынского рамками какой-либо одной системы. Для более тонкого анализа в работах часто используется термин «миросозерцание» в качестве противопоставления его «мировоззрению» как выражению активного начала в поэтическом восприятии мира (Ф.Д. Батюшков, Н.А. Котляревский).

В целом мировоззрение Е.А. Боратынского в русском литературоведении XX в. чаще определялось именно как пессимистическое, а рефлексия воспринималась как следствие изначальной склонности к анализу, углублённой биографией и общественной ситуацией. Эта характеристика доминировала над другими объяснениями, а наблюдения о других возможных трактовках мировоззренческих основ его поэзии, как правило, рассыпаны в текстах исследований и нуждаются в тщательном поиске и выявлении.

Для казанского литературоведения начала XX в., как и для общего боратыноведения, отправной точкой для анализа творчества Е.А. Боратынского послужило восприятие его как поэта мысли, замеченного и оценённого А.С. Пушкиным. На основании биографии, творческого наследия, писем и воспоминаний современников поэта литературоведы начала XX в. обратились к рассмотрению философских взглядов Боратынского и особое внимание сосредоточили на соотношении гамлетовских черт, также меланхолии, пессимизма в системе взглядов поэта.

Вопросы мировоззрения в литературоведческих исследованиях о Е.А. Боратынском никогда не существовали самостоятельно, а являлись звеном в цепочке анализа, поскольку способствовали интерпретации поэтического творчества. Предметом непосредственного, целенаправленного рассмотрения этот вопрос становился именно в работах начала XX в., направленных на создание цельного представления о поэте. В более поздних исследованиях вопрос о мировоззрении поэта отошёл на второй план, и более пристальное внимание исследователи стали обращать на поэтику Боратынского.

Примечание

* Исследование выполнено при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, соглашение № 14.А18.21.0536.

Литература

1. *Андреевский С.А.* Поэзия Баратынского // Андреевский С.А. Литературные чтения. – СПб., 1891.
2. *Архангельский А.С.* Е.А. Баратынский и его поэзия // Под знаменем науки: Юбилейный сборник в честь Николая Ильича Стороженка. – М., 1902.
3. *Батюшков Ф.Д.* Евгений Абрамович Баратынский (1800–1844) // История русской литературы XIX в. / под ред. Д. Н. Овсянко-Куликовского. – Т. II. – М., 1915.
4. *Жураковский Е.Д.* Поэт-пессимист и ближайший спутник поэзии Пушкина // Пушкинский сборник / под ред. А. И. Кирпичникова. – М., 1900.
5. *Каллаш В.В.* Евгений Абрамович Баратынский // Каллаш В.В. Очерки по истории новейшей русской литературы. – М., 1911.
6. *Котляревский Н.А.* Плеяда // Котляревский Н. А. Литературные направления Александровской эпохи. – СПб., 1907.
7. *Котляревский Н.А.* Старинные портреты. – СПб., 1907.
8. *Макарова Н.И.* И.Я. Порфирьев как исследователь русской литературы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Казань, 2000.
9. *Порфирьев И.Я.* Е.А. Баратынский // Порфирьев И.Я. История русской словесности. – Ч. II, отд. 3, изд. 4. – Казань, 1910.
10. *Саводник В.Ф.* Е.А. Баратынский. 1800–1900. Критический очерк. – М., 1900.
11. Слово и мысль Е.А. Боратынского: Тезисы международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Е.А. Боратынского (21–24 марта 2000 г.). – Казань, 2000.
12. См.: *Воронова Л.Я.* Столетие со дня рождения Е.А. Боратынского в Казани // Слово и мысль Е.А. Боратынского: Тезисы международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Е.А. Боратынского (21–24 марта 2000 г.) – Казань, 2000; *Воронова Л.Я.* Александр Семенович Архангельский, 1854–1926. – Казань, 2002; *Воронова Л.Я.* Проблематика историко-литературных исследований Общества любителей русской словесности в память А.С. Пушкина // Учёные записки Казанского университета. Сер. Гуманитарные науки. – 2008. – Т. 150, кн. 6.; *Воронова Л.Я.* А.С. Архангельский как историк науки // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: международной научной конференции, посвященной 200-летию Казанского университета (Казань, 4–6 окт. 2004 г.): труды и материалы. – Казань, 2004.

С.Р. Шаваринская

Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

**ГЕНИЙ – ЯВЛЕНИЕ ДУХОВНОЕ
(К ВОПРОСУ О РЕЛИГИОЗНОЙ ПОЛЕМИКЕ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО С Л.Н. ТОЛСТЫМ)**

Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский более века остаются одними из самых любимых и «читаемых» писателей на разных континентах. Их творения будоражат сознание и совесть постановкой острых духовно-нравственных проблем.

Период духовной и творческой зрелости Достоевского пришёлся на 1870-е годы. В это время особое внимание общественности было приковано также к творчеству и личности Толстого, которого Достоевский считал одним из выдающихся учителей человечества. По свидетельству двоюродной тётюшки Толстого, Достоевский за пять дней до кончины намеревался письменно спорить с Толстым по вопросам веры. В этой связи И.М. Андреев указывает на то, что «более убежденного, более мощного и более гениального критика кощунственных идей Толстого невозможно представить» (1, 358). Толстой, в свою очередь, тоже интересовался Достоевским: последней книгой, которую он читал перед уходом из Ясной Поляны, были «Братья Карамазовы».

Сопоставление публикаций, черновых записей и эпистолярного наследия этих писателей в период 1870-х годов позволяет сделать вывод о том, что Достоевский и Толстой не только взволнованно откликались на животрепещущие проблемы современности, но, размышляя над ними, учитывали мнение друг друга. (На контактные связи между ними указывают не

только отдельные фразы и страницы, носящие явную полемичную окраску, но и художественные образы, и сюжетные линии их произведений). Исключительно интересен в этом отношении творческий диалог писателей по вопросам веры и религии.

Достоевский получил начатки христианского воспитания дома, но в 16 лет юноша (как и Подросток из «случайного семейства») остался без какого-либо попечения о своей душе. О своем раннем увлечении идеями социализма Достоевский вспоминал в «Дневнике писателя» за 1873 г.: «Тогда понималось дело ещё в самом розовом и райски-нравственном свете. ...зарождающийся социализм сравнивался... с христианством, и принимался лишь за поправку и улучшение последнего, сообразно веку и цивилизации. Все тогдашние новые идеи нам в Петербурге ужасно нравились, казались в высшей степени святыми и нравственными и, главное, общечеловеческими, будущим законом всего без исключения человечества» (3, т. 21, 130). Испытав в молодости влияние социалистических идей, пройдя через каторгу, пережив глубокий духовный кризис, Достоевский меняет свои политические убеждения в тесной связи с религиозно-нравственным перерождением.

«Всякий человек, приходящий в мир, находится в нем, по христианскому мировоззрению, в положении странника...», – пишет в одном из вариантов книги «В чем моя вера» Толстой (6, т. 28, 330). Из-за формального отношения к вере и религии родных и близких будущий писатель явно испытывал в детстве и юности духовный голод. И тогда идеи Руссо сформировали его образ мыслей, а самообразование заменило системное обучение. Под Севастополем в 1855 году Толстой впервые формулирует мысль об основании новой религии, соответствующей современному «развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле» (6, т. 47, 37).

Непрерывный и сложный процесс духовного роста и становления религиозного сознания Толстого и Достоевского нашел отражение в творческом диспуте 1870-х гг., затрагивающем философские, богословские, этические и даже эстетические аспекты веры.

Описывая душевные переживания героев своих произведений, созданных в эти годы, Достоевский периодически касается церковных вопросов. По замечанию Ю.В. Лебедева, «“Подросток” задуман как художественная антитеза романам Л.Н. Толстого» (5, 193). Роман и печатался Достоевским в 1875 году одновременно с первыми частями «Анны Карениной». Один из главных героев романа Достоевского Версилов – характерный для писателя тип «скитающегося дворянина». Подросток говорит о его вере: «Он без всякой религии, но готов почти умереть за что-то неопределенное, чего и назвать не умеет, но во что страстно верует, по примеру множества русских европейских цивилизаторов петербургского периода русской истории» (3, т. 13, 455). Версилов советует Аркадию: «Надо веровать в Бога, мой милый» (3, т. 13, 174), а чуть позже видит странный сон с ожившей картиной земного рая: «Золотой век – мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть!» (3, т. 13, 375)». Воображение рисует герою земное счастье без Бога, однако его чувства пронизывают неизмеримая тоска и неудовлетворенность, и в мечтательном сновидении он видит, что спасение исходит от Христа: «И тут как бы пелена упала со всех глаз и раздавался бы великий восторженный гимн нового и последнего воскресения...» (3, т. 13, 379).

Достоевский был убежден, что истинная вера жива в душе простого народа. Поэтому «текущему» образу Версилова противостоит в романе образ верующего Макара, носителя идеи «благообразия», которому «жить без Бога – одна лишь мука» (3, т. 13, 302) и в котором Подросток ценит отсутствие самолюбия и «почти безгрешное сердце» (3, т. 13, 302). Макар Долгорукий размышляет о посмертной участи людей и тайных судьбах Божиих: «А что тай-

на, то оно даже и лучше; страшно оно сердцу и дивно; и страх сей к веселию сердца: “Всё в Тебе, Господи, и я сам в Тебе и прими меня!”» (3, т. 13, 290). Очевидна генетическая связь Макара с некрасовским «Власом» (5, 199). Ротшильдской идее Подростка противопоставлены в романе слова Макара Ивановича: «“Поди и раздай твоё богатство и стань всем слуга”. И станешь богат паче прежнего в бесщётно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а умножившеюся бесщётно любовью. Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретёшь!» (3, т. 13, 311). Крестьянин, истинный духовный наставник Подростка, дает ему бесхитростное предсмертное завещание: «Ты, милый, церкви святой ревнуй, и аще позовет время – и умри за нее ... Что благое делать замыслишь, то делай для Бога, а не зависти ради» (3, т. 13, 330). Образ, завещанный «странником» Макаром Долгоруким и расколотый Версиловым, символизирует в романе глубину духовно-нравственного падения «дворянина древнейшего рода», жизненной противоположности «недавним родовым нашим типам» (3, т. 13, 355).

В романе «Анна Каренина» Толстой, изображая жизнь своих героев, призывает читателей задуматься над нравственными законами, без которых немислима жизнь человека, а пренебрежение которыми неминуемо ведет к гибели души и тела. Жизнь высшего общества исключительно далека от религиозно-нравственных основ учения Христа, и только глубочайшее потрясение срывает на время пелену с духовных очей главных героев: «чем глубже скорбь, тем ближе Бог» (А. Майков). Автор стремится показать возможность достижения счастья, изображая семью Левиных. В конце концов вера народа, иерархия ценностей которого не людьми придумана, религиозно-нравственный кодекс жизни простых крестьян помогают Левину обрести смысл существования: жить для других и про Бога не забывать.

М. Дунаев пишет: «... Творчество двух великих писателей можно рассматривать в рамках единой схемы: личность Христа, учение Христа, Царство Христа ... общим идеалом для них, совершенно по-разному реализуемым, становится идея построения Царства Божиего на земле» (4).

Для Достоевского Христос – Богочеловек, духовный и эстетический идеал. «В образе распятого Спасителя мира Достоевский находил оправдание всех видов скорби на земле (1, 355)». Достоевский пишет в письме Н.Д. Фонвизиной: «... Я дитя века, дитя неверия и сомнения ... Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; ... в такие минуты я сложил себе символ веры ... нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если бы кто мне доказал, что Христос вне истины, то мне лучше бы хотелось оставаться со Христом, нежели с истиной» (3, т. 28, 276).

Мерилом правды для писателя является духовная красота Спасителя. Почитаемый писателем Тихон Задонский утверждал: «Христос есть красота для человека». Достоевский вторит святителю в записной тетради: «Христос – 1) красота, 2) нет лучше, 3) если так, то чудо, вот и вся вера ...» (3, т. 24, 202). Вера русского народа, по мнению Достоевского, высказанному в «Дневнике писателя» за 1873 г., неотделима от Спасителя: «Христа он знает и носит его в своем сердце искони ... может быть, единственная любовь народа русского есть Христос, и он любит образ Его по-своему, то есть до страдания» (3, т. 21, 38).

Писатель видел в Православной Церкви живую силу и подчеркивал, что русский народ сам свой мир назвал христианством, «крестьянством». Достоевский был уверен в том, что личное спасение невозможно без соборного. Писатель искренне переживает за русский народ и судьбы Отчизны: «Я не хочу мыслить и жить иначе как с верою, что все наши девяносто миллионов русских, или сколько их тогда будет, будут образованны и развиты, очеловечены и счастливы ... Я верую в полное царство Христа ... и пребудет всеобщее царство мысли и света, и будет у нас в России, может, скорее, чем где-нибудь» (3, т. 24, 127).

Достоевский понимал Царство Божие многозначно в соответствии с православным учением: как иной мир – обиталище праведных душ, эсхатологически, как жизнь будущего века (отсюда многочисленные реминисценции о «всечеловеке» и земном рае) и как состояние человеческого сердца, души (ведь, по словам святого евангелиста Луки, «Царство Божие внутри вас есть») (Лука, 17: 21). (Заметим, что в 70-е гг. Толстой только приближается к толкованию такого понятия, как «Царство Божие внутри вас».)

Иначе понимал Христа Толстой. У него Христос, прежде всего, выдающийся учитель человечества. Морально-нравственный закон Христа человек должен исполнять сознательно, не прикрываясь «верою и таинственностью». Ещё в подготовительных материалах к роману «Бесы» в 1869 году Достоевский, имея в виду Толстого (который тогда опубликовал «Войну и мир»), писал: «Многие думают, что достаточно верить в мораль Христову, чтобы быть христианином. Не мораль Христова, не учение Христа спасёт мир, а именно вера в то, что Слово плоть бысть. Вера эта не одно умственное признание превосходства Его учения, а непосредственное влечение. Надо именно верить, что это окончательный идеал человека, всё воплощённое Слово, Бог воплотившийся...» (3, т. 11, 187–188). Достоевский уже тогда почувствовал христианский «морализм» Толстого в изображении духовных исканий Андрея и Пьера – героев его романа-эпопеи.

Религиозно-этические взгляды Толстого основаны на представлении об истинной жизни как существовании людей в духовной любви к миру и ближнему (Нагорная проповедь Иисуса Христа), преодолевающей страх смерти: «Души людей бессмертны в том смысле, что все, чем я живу, сложилось из жизни живших прежде меня, давно умерших людей. Духовное “я” человека уходит своими корнями в вековое прошлое... И чем больше человек отдает себя другим, тем полнее входит его духовное “я” в общую жизнь людей и остается в ней вечно» (5, 18). Толстой стремится к предельной ясности в вопросах религии. В январе 1878 года, работая над «Исповедью», он пишет Н.Н. Страхову об «искании веры»: «Ответы спрашиваются не на вопросы разума, а на вопросы другие. Я называю их вопросами сердца. На эти вопросы с тех пор, как существует род человеческий, отвечают люди <...> всею жизнью, действиями, из которых слово есть одна только часть» (6, т. 62, 380–381). Писатель был уверен в достижении земного счастья благодаря личным добродетелям. И.А. Ильин назвал христианство Толстого моралью тотальной любви. Комментируя позицию Толстого, М.М. Дунаев писал: «Мудрец сказал: “Если допустить, что жизнь человеческая может управляться разумом, – то уничтожается возможность жизни”. Кто этот мудрец? Лев Толстой» (3). И далее: «Толстой вплотную подошёл к Церкви, и один волос отделял его от спасения», – верно заметил Вл. Эрн» (4).

Путь духовного становления Достоевского, отраженный в его творчестве, можно обозначить словами нашего современника протоиерея Петра Трошина: основная идея Достоевского – показать, «как Савл стал Павлом», то есть изобразить тот крестный путь, который должна пройти душа человека от поврежденного грехом состояния к духовному совершенству. Личный духовный опыт стал основой психологического реализма Достоевского. Недаром в последней записной тетради он утверждает: «не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое горнило сомнений моя осанна прошла...» (3, т. 27, 86).

Достоевский, не принимая направленности религиозно-этических поисков Толстого, живо интересовался его личностью и творчеством. Так, 17 августа 1880 года в записной тетради он напишет: «До чего человек возбуждал себя (Лев Толстой)» (3, т. 27, 44). М.М. Дунаев пишет: «В творчестве Ф.М. Достоевского дана последовательная критика всех метафизических, квазиметафизических и моральных основ творчества Л.Н. Толстого...» (4). И к описанию последних дней жизни Толстого применимы слова Достоевского: «Тут дьявол с Богом борются, а поле битвы – сердца людей» (3, т. 14, 100).

Но ведь Толстой до конца дней находился в состоянии духовного поиска. Приведем фрагмент из абсолютно не характерного для него письма Н.Н. Страхову от 26 сентября 1880 года после очередного прочтения «Мертвого дома» Достоевского: «... Не знаю лучшей книги из всей новой литературы, включая Пушкина. Не тон, а точка зрения удивительная – искренняя, естественная и христианская... Если увидите Достоевского, скажите ему, что я его люблю» (6, т.63, 24). В ответном письме Страхов сообщает Толстому, что видел Достоевского, «передал похвалу и любовь», а он обрадовался.

Нельзя не согласиться с известными словами С.Н. Булгакова, что Толстой – не основатель, он – религиозный искатель и этим силён. Ему было дано знать тревогу исканий гораздо больше, нежели покой и радость религиозной жизни: «Величие религиозной личности Толстого, но вместе и её противоречивость и незавершённость, именно и выражается в том, что он сам никогда не смог успокоиться и установиться на своём учении, но постоянно выходил за его узкие рамки. Сам Толстой не вмещался в толстовство, в которое хотели загнать его прямолинейные фанатики его доктрины. Оно было для него временной формой успокоения, камнем под изголовьем, условным символом веры, сам же он продолжал жить во всю ширь своей личности и со всеми его противоречиями, как Толстой, а не как толстовец» (2, 155). Жизнь Толстого оказалась исключительно поучительной для его современников и многочисленных почитателей на протяжении уже более века, а само творчество великого русского писателя воспринимается во всем мире как высочайшее явление русской литературы, которую Томас Манн именовал «святой».

Литература

1. Андреев И.М. Русские писатели XIX века: очерки по истории русской литературы XIX века. – М., 2009. – 560 с.
2. Булгаков С.Н. На смерть Толстого // Русская мысль. – 1910. – № 12.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1972–1990.
4. Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX веках. – М.: Изд. Совет Рус. Прав. Церкви, 2003. – 1056 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mpda.ru/data/268/629/1234/Vera%20v%20gornile%20smneniy.pdf>
5. Лебедев Ю.В. История русской литературы XIX века: в 3 ч. – Ч. 3. 1870–1890-е годы. – М.: Просвещение, 2008. – 479 с.
6. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. – М.: Худ. лит., 1928–1958.

РАЗДЕЛ III

СУДЬБА ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Н.Г. Коптелова

Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова

Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ О ЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ ДУХОВНЫХ ИСКАНИЙ Л.Н. ТОЛСТОГО И Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Масштабное критическое исследование Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» впервые было опубликовано в журнале «Мир искусства» (1900–1902). Новаторское значение фундаментального труда критика-символиста адекватно оценил один из самых проницательных аналитиков и интерпретаторов творчества Мережковского А. Долинин. Он отметил: «... Книга безусловно замечательная, почти единственная в нашей критической литературе. Не будет преувеличением, если скажу, что новейшие течения в области русской критики восходят именно к ней» (3, 319).

Для того чтобы постичь феномены Толстого и Достоевского, дотянуться до двух самых высоких «вершин» русской литературы, Мережковский в качестве гносеологической «лестницы» использует широчайший контекст русской и мировой культуры. Более того, он рассматривает творческую деятельность писателей как часть духовной жизни человечества в целом. В результате – внутри глобальной параллели «Л. Толстой и Достоевский» по принципу «ветвящегося дерева» разворачивается огромное множество более локальных литературных, культурологических, историсофских, религиозных параллелей. Причём многие из этих параллелей почерпнуты из европейского арсенала.

Ведущие лейтмотивы книги Мережковского связаны с утверждением пушкинского истока творчества Толстого и Достоевского и идеей всемирного значения тех духовных открытий, которые совершила русская литература в девятнадцатом столетии. Симптоматично то, что свои упования на великую духовную миссию отечественной словесности критик связывает с органическим усвоением Россией ценностей как национальной, так европейской культуры: «И горе наше или счастье в том, что у нас действительно “две родины – наша Русь и Европа”, – и мы не можем отречься ни от одной из них: мы должны или погибнуть, или соединить в себе оба края бездны» (6, 10).

Не случайно и материал для историко-литературных ассоциаций, которыми так насыщена книга «Л. Толстой и Достоевский», Мережковский черпает из истории любимой итальянской живописи. Так, он уподобляет художественные описания Пушкина «лёгкой водяной темпера старинных флорентийских мастеров» (6, 73). У Л. Толстого критик находит «более тяжёлые, грубые, но и <...> насколько более могущественные масляные краски великих северных мастеров ...» (6, 73).

Художественную антропологию Толстого Мережковский соотносит с учением о «составе человека» Святого Апостола Павла, принятым святоотеческой мыслью (4, 112–417). В Первом послании к Фессалоникийцам (Солунянам) Святого Апостола Павла (5: 23) сказано: «Сам же Бог мира да освятит вас во всей полноте, **и ваш дух и душа и тело** во всей целостности да сохранится без порока в пришествие Господа нашего Иисуса Христа» (выделено мною. – Н.К.).

Принципиально то, что критик генетически связывает трихотомию Апостола Павла с воззрениями александрийских неоплатоников, выделявших в человеке «три состава»: «телесный», «духовный» и «душевный» (6, 79). При этом Мережковский позволяет себе дать субъективный «богословский» комментарий, трактующий понятие «душевный»: «Последний есть соединяющее звено между двумя первыми, нечто среднее, двойственное, переходное и сумеречное, уже не плоть, ещё не дух...» (6, 79). Автор исследования приходит к выводу, что Толстой-художник обладал уникальным даром изображения именно «телесно-духовного», то есть «*“душевного человека”*» (здесь и далее в тексте статьи курсив Д.С. Мережковского. – Н.К.) (6, 79).

С точки зрения критика, писатель постигал тайну «той стороны плоти, которая обращена к духу, и той стороны духа, которая обращена к плоти» (6, 79). Мережковский считает, что, создав образ «человека душевного», автор «Войны и мира» занял свою, никем не востребованную нишу в мировом искусстве, развивавшемся по логике «специализации». Чтобы оценить масштаб художественного открытия Толстого, критик помещает его в европейскую систему культурных координат: «... в живописи итальянского Возрождения, в ваянии древних греков, были художники, которые с бóльшим совершенством, чем Л. Толстой, изображали человека телесного; современная музыка и отчасти литература глубже проникают во внутренний мир человека духовного, мыслящего; но никогда и нигде не являлся “человек душевный” с такой потрясающей правдою и обнажённостью, как в произведениях Л. Толстого...» (6, 80).

Художественный гений Достоевского воспринимается автором исследования как феномен, полярный Толстому и в то же время «соприкасающийся» с ним «по закону сходящихся крайностей» (6, 107). Критик проводит весьма глубокое и пронизательное сопоставление особенностей поэтики Толстого и Достоевского. 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» (6, 108). Романы же Достоевского, убеждён автор исследования, тяготеют к «драме», «трагедии». Отсюда следуют многие содержательно-формальные особенности его произведений. Принципиально то, что Мережковский уподобляет искусство Достоевского-трагика вершинным явлениям античной культуры: «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» (6, 110).

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. Способы психологического изображения, характерные для Достоевского, критик уподобляет «огромной лаборатории с тончайшими и точнейшими приборами, машинами для измерения, исследования, испытания душ человеческих» (6, 113). 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 сходжение художественных поисков Достоевского и Толстого. Критик считает, что в своей дерзкой жажде заглянуть в глубины человеческого духа Достоевский, в определённом смысле, родствен своему антиподу Толстому, бесстрашно исследовавшему «бездны плоти».

По мнению Мережковского, как и с точки зрения Розанова, 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 Достоевского и Розанов («Легенда о Великом

инквизиторе Ф.М. Достоевского»), и Мережковский находят именно в Откровении святого Иоанна Богослова, которое бесконечно цитируют в своих работах. В то же время Розанов и Мережковский «повернули» апокалиптику Достоевского в сторону своих субъективных духовных исканий. Трудно не согласиться с мнением О.А. Богдановой: «Литература Серебряного века, восприняв апокалипсический пафос Достоевского, придала ему, однако, иной, катастрофический характер, на что, безусловно, повлияла “Краткая повесть об Антихристе” Вл.С. Соловьёва (в составе его философского диалога-эссе “Три разговора...”, 1900), а также – рецепция наследия Ф. Ницше, окрашенная в России рубежа XIX–XX веков в резкие тона “желания катастрофы”...» (1, 74).

В своём критическом исследовании Мережковский уделяет много внимания размышлениям о соотношении творчества Толстого, Достоевского и феномена Ницше (7, 124–127). Он воспринимает творчество немецкого мыслителя как «вершину» европейской культуры, которая в чём-то полярна, 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.

Идея «сверхчеловека», оказавшаяся философским отзвуком размышлений Кириллова, оценивается Мережковским как «общедоступная, явная, внешняя сторона» мысли Ницше. Критик-мистик пытается прорваться и к «таинственной, внутренней» стороне учения поклонника Заратустры. Эта грань миропонимания Ницше пересекается, как считает автор исследования, с философией «благодатной боли». Идея «болезни» как источника «высшего бытия» воплощена в рефлексии тех же Мышкина и Кириллова (6, 119). Эта интуиция была знакома не только Достоевскому, но и Толстому, и Пушкину, и Платону, создавшему притчу о страданиях Души, обретающей крылья (6, 119–120). Критик ведёт речь о тех жертвенных муках, которые, по его убеждению, сопровождают «перерождение» человека, одухотворение его плоти. Наследниками роковой загадки истинного духовного здоровья, до конца не разрешённой ни Толстым, ни Достоевским, ни Ницше, полагает Мережковский, стали и русские символисты. Критик призывает своих соратников по направлению победить «последний бевсовский соблазн» их времени, разобраться в своих духовных устремлениях. Беспощадный самоанализ, по мнению Мережковского, поможет его собратям по творческим исканиям не смешивать «болезнь Возрождения с болезнью Вырождения – так называемый “символизм” с так называемым “декадентством”» (6, 121).

Таким образом, с точки зрения Мережковского, Достоевский, как и Толстой, но только с обратной стороны, вплотную подошёл к неизбежному духовному повороту – к созданию «новой» религии. Автор исследования делает масштабные культурологические обобщения, которые явно восходят к высказываниям В.С. Соловьёва (2, 58–94). В.С. Соловьёв начинает свою «Первую речь в память Достоевского» экскурсом в историю развития художественного творчества и провозглашает «будущее религиозное искусство», теургию (8, 168–169). Мережковский тоже соотносит творческие 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 духовное преображение человечества. Мережковский отмечает: «Оба великих носителя религиозного духа Возрождения – Леонардо и Микель-Анжело – ближе нам, и, по всей вероятности, будут ещё ближе нашим потомкам, чем своим современникам. Оба они углубили и укрепили связь искусства с религией, но не с религией настоящего, а с религией будущего» (6, 137). Размышления критика о духовных исканиях итальянского Возрождения явно «рифмуются» с концепцией романа Мережковского «Леонардо да Винчи» (1901).

Примечательно, что в контексте книги «Л. Толстой и Достоевский» слово «возрождение» пробуждает множество смыслов, ассоциаций – становится концептом. В индивидуально-авторской обработке Мережковского это слово многозначно. Не случайно автор пишет названную лексему то с прописной, то со строчной буквы. Слово «возрождение» в исследовании Мережковского не только имеет семантику «обретение новой жизни», традиционно обозначает сущность вполне определённого культурно-исторического явления, но и обретает дополнительное смысловое приращение: определяет типологические, константные черты особого духовного феномена, сверхискусства, имеющего новую религиозную природу. Критик проводит следующую культурологическую параллель: «У Л. Толстого и Достоевского есть две черты, которые сближают их с великими начинателями всякого “возрождения”. Во-первых, искусство обоих находится в связи с религией, именно с религией не настоящего, а будущего. Во-вторых, оно не вмещается в пределах искусства, как самодовлеющей религии, так называемого “чистого искусства”. Оно естественно и невольно переступает за эти пределы, выходит из них» (6, 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. Пути писателей, делает вывод Мережковский, не только отталкиваются, но и притягиваются. Толстой – стремится к «одухотворению плоти», Достоевский – к «воплощению духа». И это схождение, по мнению критика-пророка, предвещает второе, «русское и всемирное Возрождение», призванное разрешить роковое противоречие «духа» и «плоти», с которым не справилось погибшее «первое Возрождение» (6, 140).

Важно, что Мережковский выявляет и специфику русского Возрождения, не повторяющего механически логику движения итальянского Ренессанса. Переходя от философской диады к диалектической триаде, он пишет: «Рафаэль, соединитель, или только желавший быть соединителем двух полюсов итальянского Возрождения, следовал за Леонардо и Микеланджело. Совершенно обратная тройственность в русском Возрождении: наш Рафаэль, Пушкин, предшествует Л. Толстому и Достоевскому, которые в своём сознании раздвоили и углубили то, что стихийно и бессознательно соединилось в Пушкине» (6, 140). Далее Мережковский повторяет вывод, сформулированный ещё в статье «Пушкин». Он прогнозирует осуществление в будущем более высокой, по сравнению с воплощённой в пушкинском творчестве, религиозной гармонии, основанной на равновесии «духовного» и «плотского» начал. Эта гармония, с точки зрения критика, будет более полная потому, что она будет достигнута, выстроена вполне сознательно. Автор исследования с пафосом говорит о «неизбежности <...> русского синтеза, который, по своему значению, будет в то же время всемирным» (6, 140).

Мережковский-символист и свой критический метод стремится построить на сознательном соединении, сопоставлении самых разноплановых литературных, культурных, религиозных и исторических явлений. Поэтому он настойчиво ищет глубинные «соответствия», «перебрасывает мосты» между внешне далёкими феноменами, как русскими, так и европейскими. Интерпретируя литературные явления, критик, по точному замечанию А. В. Лаврова, часто действует как «палеограф, читающий на палимпсесте скрытые под новыми начертаниями древние письмена» (5, 436).

Духовное превосходство Достоевского над Толстым, по мнению Мережковского, заключается в том, что он не противопоставляет религию истории. Мережковскому импонирует и то, что в противоположность Толстому Достоевский прослеживает связь русского национального сознания с богатствами всемирной культуры. В образе князя Мышкина критик находит преломление духовного феномена европейского рыцарства, близкого и Пушкину. В догадке Аглаи, «узнавшей» в Мышкине черты пушкинского «Бедного рыцаря» и Дон Кихота Сервантеса, Мережковский выявляет мировоззренческую интенцию Достоевского. Он

замечает: «Идиот Достоевского – западноевропейский, феодальный Бедный Рыцарь, переведённый на русский, то есть на будущий всемирный язык» (6, 248).

Согласно его религиозному проекту, например, Достоевский и Толстой вполне могли стать «великими апостолами» «нового христианства». В частности, Толстому критиком отводилась возможная миссия Савла, ставшего Павлом. Толстой и Достоевский, как русские пророки «нового приближения ко Христу», в восприятии Мережковского парадоксально перекликаются с Ницше, воплощавшим взлёт и провидческий дар полярной, европейской культуры. Все три гения совпали, с точки зрения критика-символиста, в предсказании «конца всемирной истории» (6, 349–350).

В своём движении к предельным художественным высотам Толстой и Достоевский, с точки зрения Мережковского, неизбежно «сомкнулись» с Пушкиным. От 30-х до 80-х годов XIX века, от «Евгения Онегина» до «Анны Карениной» и «Братьев Карамазовых», подчёркивает критик, русская литература развивалась с колоссальным ускорением. Автор исследования считает, что «по внезапному раскрытию и даже “взрыву” духовных сил» (6, 349) феномену русской литературы этого периода можно найти две аналогии в истории мирового искусства. Это – «расцвет греческой трагедии в несколько десятков лет» и художественные достижения «живописи Итальянского Возрождения от 70-х годов XV до 20-х XVI века»: от «Весны» Боттичелли до «Преображения» Рафаэля (6,349). Уникальный взлёт русской литературы, начавшийся с Пушкина и завершившийся Толстым и Достоевским, по мнению критика, отражает национальное самосознание. Он свидетельствует о том, что за 50 лет Россия пережила «три тысячелетия западноевропейского человечества»(6,349).

Литература

1. Богданова О.А. Под созвездием Достоевского (Художественная проза рубежа XIX–XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы). – М., 2008.
2. Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. – М., 2007.
3. Долинин А. Дмитрий Мережковский // Русская литература XX века (1890–1910) / под ред. проф. С.А. Венгерова. – М., 1914. – Т. 1.
4. Киприан (Керн); архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. – М., 1996.
5. Лавров А.В. Наполеон Неизвестный Д.С. Мережковского: этюды и разыскания. – М., 2007.
6. Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М., 1995.
7. Розенталь Б.Г. Мережковский и Ницше (К истории заимствований) // Д.С. Мережковский. Мысль и слово. – М., 1999.
8. Соловьёв В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М., 1990.

Н.К. Кашина

Костромской государственной университет им. Н.А. Некрасова

В. РОЗАНОВ И АВВАКУМ: НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ТВОРЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЯХ

Есть две России: одна – Россия видимостей, громада внешних форм с правильными очертаниями, ласкающими глаз; с событиями, определённо начавшимися, определительно оканчивающимися, – «Империя», историю которой «изображал» Карамзин, «разрабатывал» Соловьёв, законы которой кодифицировал Сперанский. И есть другая – «Святая Русь», «матушка-Русь», которой законов никто не знает, с неясными формами, неопределёнными течениями, конец которых непредвидим, начало неизвестно: Россия существенностей, живой крови, непечатой веры, где каждый факт держится не искусственным сцеплением с другим, но силой собственного бытия, в него вложенного.

В. Розанов

На близость имён В. Розанова и Аввакума указывалось неоднократно, писали об этом А. Ремизов, Ю. Иваск, другие авторы. Однако, это были лишь декларации, обозначения проблемы. Мы предлагаем несколько параллелей, выявленных в произведениях протопопа Аввакума и В. Розанова.

Одной из основных образующих единиц исторического мифа В. Розанова является тема страдания.

Тот факт, что библейский Иов в конце XIX – начале XX века становится особо значащим персонажем, безусловно, закономерен. В этом проявляется своеобразная реакция культуры на развившийся инфантилизм отношения человека к миру. Как заметил Х. Ортега-и-Гассет, человек превратился в избалованное существо, получившее возможность жить без усилий за счёт накопленного предыдущими поколениями, ожидая от будущего бесконечного потока благополучия. В этой ситуации оказалось столь важно вернуться к теме страдания, исторически обозначенной образом библейского Иова, который, в отличие от Христа, не осуществлял осознанного выбора, не обрекал себя на крестные муки, а стал жертвой космических обстоятельств. Именно эта тема страдания является инвариантной в произведениях Аввакума: «Человек бысть Иов, праведен, непорочен, беззлоблив», «Увы, увы мне! Мати, кого мя роди? По Иову, проклят день, в оньже родихся, и ночь она буди тьма, иже изведе из чрева матери моя» (1, 244).

В. Розанов словно вторит средневековому автору: «История, “судьба” начинается с разлома, крушения, болезни, страдания. Не страдай так ужасно Иов, можно ли было написать “Книгу Иова”?..» (4, 474).

Сюжет безвинного страдания библейского Иова стал ведущим в произведениях В. Розанова.

Перед именем Иова меркнут и Александр Македонский, и Цезарь. «И что значат победы Навуходоносора перед победою Иова?» – задаёт риторический вопрос В. Розанов (4, 68). Ибо, пророчествует автор вслед за Исайей: «“...все народы понесут тебя”. Но “понесут как в благоуханном мире” колючку и терн страдания твоего во исцеление всех народов» (4, 69).

История Иова – подлинная трагедия: сам Иов – праведник, причём, подчеркивает В. Розанов, был таковым до того, как всё потерял. Отсутствует какая-либо причинно-следственная связь его испытаний с жизнью: не было греха, но совершились несчастья. Тема безвинного страдания должна была бы объединить имена Иова и Христа, но В. Розанов их чаще противопоставляет, лишь в одном месте, в рассуждениях о справедливости, автор пишет: «Ах, если бы было всё “справедливо”, не было бы нашего драгоценного Иова и всего челове-

ского утешения. Может быть, если бы было “все справедливо в мире” – не пришёл бы и наш Христос?» (4, 82).

Сопоставим розановскую трактовку истории библейского Иова с более поздними опытами. К. Юнг в книге «Ответ Иову» утверждает, что Иов нужен самому Яхве, ибо сомнения его, вызванные «нашептываниями» Сатаны, – «следствие проецирования им собственной тяги к вероломству на некоего козла отпущения» (7, 216).

А Л. Шестов в книге «На весах Иова» пишет о том, что лишь великая боль сможет стать последним освободителем духа, заставляя отбросить всю доверчивость, добродушие, тепло – всё, что принято понимать под человечностью, но эта боль даёт право на мужество: «...тут, именно тут и скрываются все вопросы, которые могут иметь значение для человека» (6, 325).

В. Розанов – не только философ, он не заключает себя в башню рассудка, он – человек, живущий в мире со своей болью: «Я тот, который есть Иов, но без первой его фазы: в богатстве дома, детей. Я – вечный Иов, только на гноище» (3, 118).

Для Аввакума страдания – физически переживаемая реальность. Он подробно описывает пытки, которым подвергался сам, истязания собратьев в вере, мученья, выпавшие на долю его семьи. Но именно эти страдания позволяют автору показать, какие чудеса может творить его вера.

Удивительно пересекаются и представления авторов о последнем пристанище. В 1905 г. в журнале «Весы» был опубликован небольшой очерк В. Розанова «Мечта в щёлку», который священник Г. Петров в своём отклике на публикацию назвал исповедью души христианина и мыслителя. Очерк этот странен для такого жизнелюбца, стремящегося к вечной жизни, как В. Розанов, подробным размышлением о собственных похоронах. С поразительным спокойствием описывает он необходимые приготовления: «...пускай меня вымоют, наденут чистое бельё (...), ограбят мою душу» (5, 657). Последнее замечание относится к обычаю заменять золотой или серебряный нательный крест умершего на «двухкопеечный кипарисный», «дорогой и милый» «торговым из лавки».

Свою могилу он видит в двух вариантах. Первый, «как следует», – это место между «статским советником Иваном Ивановичем и мещанкою Анфисою Фёдоровною», на общем кладбище, а второй предполагаемый – вечный символ розановской жизни «в своём углу»: «Потому через год с немногим, когда уже всё забудется, я бесконечно хотел бы убежать с места моих “как принято” похорон и похорониться вновь по моей мучительной и одинокой фантазии» (5, 658–659). В предполагаемом мавзолее должны быть стены кирпичной кладки сажени в полторы, завершающиеся заострёнными наверху гвоздями. У этого необычного мавзолея не должно быть перекрытия: каждое утро лучи солнца беспрепятственно проникают внутрь. Таким образом, необычное последнее пристанище освобождает от телесной замкнутости, беспрепятственно растворяет присутствие в безграничном мировом пространстве.

У Аввакума в Послании царю Алексею Михайловичу из Пустозёрска («пятая челобитная») есть фрагмент, вполне сопоставимый с розановским: «Видишь ли, самодержавие? Ты владеешь на свободе одною Русскою землею, а мне сын божий покорил за темничное сидение и небо и землю; ты, от здешнего своего царства в вечный свой дом пошедшее, только возьмёшь гроб и саван, аз же, присуждением вашим, не сподоблюся савана и гроба, но наги кости мои псами и птицами небесными растерзаны будут и по земле влачимы; так добро и любезно мне на земле лежати и светом одеяну и небом прикрыту быти; небо мое, земля моя, свет мой и вся тварь – бог мне дал...» (2, 534).

Это последнее преодоление пространственных границ представляется обоим авторам полной свободой, состоянием, когда возможно возвращение некогда потерянного человеком рая: «... небо моё, земля моя, свет мой и вся тварь – бог мне дал». Но достичь этого возрождения можно только через муки и страдания Иова.

Протопоп Аввакум оказался в центре внимания литераторов серебряного века не случайно. Конечно же, привлекала его харизматичность. Не случайно появились поэтические переложения «Жития...» Д. Мережковским, М. Волошиным. Однако вряд ли можно заподозрить В. Розанова в попытке стилизации, переложения – любого осознанного заимствования. Безусловно, совпадения, столь красноречивые, возникли на основе типологических, отражающих трактовку *писательства* (термин В. Розанова) как пророчества. Но пророчества особого, выходящего из церковных стен к непосредственному сопереживанию с читателем Слова Божьего.

Литература

1. Житие Аввакума и другие его сочинения / сост., вступ. ст. А.Н. Робинсона. – М., 1991.
2. Памятники литературы Древней Руси: XVII век / вступ. статья Д. Лихачёва. – М., 1988.
3. *Розанов В.В.* Апокалипсис нашего времени. – М., 2000.
4. *Розанов В.В.* О писательстве и писателях / под общ. ред. А.Н. Николюкина. – М., 1995.
5. *Розанов В.В.* О себе и жизни своей. – М., 1990.
6. *Шестов Л.И.* На весах Иова. – М., 2001.
7. *Юнг К.Г.* Ответ Иову / пер. с нем. – М., 2001.

А.Ю. Саранин

Костромской государственной университет им. Н.А. Некрасова

МОТИВЫ ДРЕВНИХ КУЛЬТУР В ПЕРЕПИСКЕ В.В. РОЗАНОВА И П.А. ФЛОРЕНСКОГО

Тексты частной переписки эпохи Серебряного века имеют весьма специфическую природу. Очень часто такие письма перестают быть просто бытовым документом и становятся полноценным литературным явлением, позволяющим взглянуть на эпоху через призму личности автора. Наиболее значимой для историко-культурного изучения является переписка выдающихся деятелей культуры этого времени – писателей, поэтов, философов, художников и музыкантов. Тексты их писем перерастают отведенные историей рамки, свидетельствуя о рождении оригинальной исповедальной традиции и демонстрируя талант своих авторов подмечать и анализировать динамические явления культурно-исторического процесса.

Переписка В.В. Розанова и П.А. Флоренского длилась несколько десятилетий и охватывает период с 1903 по 1919 гг., то есть до самой смерти Василия Васильевича. Однако в ней были и значительный перерыв, длившийся почти пять лет (с фактического начала переписки до 1908 г.). В ходе переписки затрагиваются такие ключевые для понимания творчества обоих философов проблемы, как метафизика пола, семья и брак, место еврейства и иудаизма в мировой культуре (так называемый еврейский вопрос), критика и апологетика традиционного христианства, а также частные вопросы нумизматики. Одна из специфических черт философского диалога двух мыслителей заключается в том, что обозначенные проблемы нередко решаются на обширном материале ветхозаветной и раннехристианской истории. Поэтому тексты переписки Розанова и Флоренского содержат значительный материал, связанный с историей древнееврейской культуры и культуры поздней античности. Изучение этого материала в аспекте названных проблем позволяет выявить специфику интерпретации многих явлений древних культур каждым из философов.

Спор о метафизике христианства входит в переписку мыслителей в 1908 году. Именно к ноябрю этого года относится провокационное письмо Розанова, исключительное по резкости и грубости нападок на христианство. При этом достаточно чётко обрисовывается позиция каждого из участников завязавшейся полемики. Розанов – критик традиционного

христианства, а Флоренский – его апологет. Этот спор перерос чисто идейные рамки и перешёл в межличностный конфликт. Не случайно еще долгое время П.А. Флоренский называл Розанова «другом-врагом».

А причина была в следующем: желая вызвать собеседника на своеобразный философский поединок, Розанов заостряет и доводит до крайности свои суждения относительно истории раннего христианства. Критика христианства выстраивается им по нескольким направлениям. С одной стороны, Розанов ставит вопрос об отношении христиан к детоубийству. По мнению мыслителя, существующие законы, одобряемые церковью, косвенно поощряют это преступное явление. Далее Розанов сравнивает древних евреев и русских и приходит к выводу: евреи рады любому деторождению, русские же выдвигают множество запретов, которые подталкивают к детоубийству. Это, по словам Розанова, «христианское идейное самоубийство» (1, т. 29, 24).

С другой стороны, мыслитель пытается взглянуть на христианство в аспекте проблемы пола, интерпретируя христианское учение о целомудрии и аскетизм как проявления духовной содомии. Ясно, что подобные резкости строились скорее на интуитивном подходе Розанова к изучаемым проблемам, чем на анализе фактов христианской истории. Да и в следующем письме он признался, что поставил знак равенства между содомией и христианством «для популярного возражения».

Как строит Флоренский свои возражения? Детоубийство, по его мнению, есть явление универсальное, узаконенное моралью, правом и философией древности. Оно подобно эпидемии, царящей над древним миром. Причину этого философ видит в том, что основным началом древней семьи было «не рождение, а приобщение к мистической сущности рода. У новорожденного нет ни богов, ни родителей, ни культа, ни души. Ребёнок входил в семью через сакральный акт придания имени» (1, т. 29, 241). До этого с ребёнком можно делать всё, что угодно, потому что он еще не человек.

Далее Флоренский приводит ряд примеров из римского права, в котором существовала так называемая *paterpotestas*, то есть безграничная власть отца. Так, выкидыш был мерой не только законной, но и рекомендуемой моралистами и философами. Указывались даже способы к наилегчайшему произведению выкидыша по желанию отца. Таков, по мнению о. Павла, взгляд на ребенка всей языческой философии от Эмпедокла до Аристотеля, Гиппократ и стоиков. Еще одним страшным следствием из права *paterpotestas* было «подкидывание» ребенка. Для этого отцу достаточно было не высказать желания оставить младенца себе, ритуально подняв его с земли. В Риме даже существовало место на берегу озера, куда было принято выбрасывать детей.

Ограничение власти отца Флоренский видит только в христианстве: «Христианству пришлось выдержать страшную войну из-за родившихся и рождающихся младенцев, ибо только христианство стало видеть в ребенке не “часть матерного чрева”, а самоценную личность» (1, т. 29, 242). И далее: «Только христианство осудило производство выкидыша» (1, т. 29, 242).

Следует заметить, что в письмах более поздних (1912–1914 гг.) критика Розановым исторического христианства смягчается. Более того, автор позиционирует себя как христианин и пытается объяснить свои выпады против христианства: «Ведь по строению души я “кроткий христианин”, без прикрас, без ломанья, “по-настоящему”<...>мой пафос отрицания – моральный. “Не хочу злого, ненавидящего” » (1, т. 29, 136).

Аналогичным образом Флоренский опровергает и предположение Розанова о содомическом характере христианства. Для о. Павла содомия – явление прямо антихристианское, хотя он и не вкладывает в этот эпитет негативной коннотации. Более того, на основе отношения к содомии в обществе он пытается выстроить некое подобие типологии культур. По его мнению, во все времена и у всех народов содомия считалась своего рода утонченностью и «ду-

ховностью». При этом он называет весь эллинизм «содомическим цветком». Античная философия – философия не семьи и не народа, а эзотерического однополного кружка. Культурными, выступавшими против содомии, по мысли о. Павла, были Египет, Иудея и христианство. В христианских странах содомии нет, однако содомия распространяется в те эпохи, когда верх берёт антихристианское начало. Такими эпохами о. Павел считал Возрождение и современность, то есть период Серебряного века. Христианство же поднимается выше пола, открывает в человеке такую точку, которой пол не способен достичь.

Значительное место в переписке Розанова и Флоренского занимает и материал из истории древнееврейской культуры, в рассуждениях философов тесно связанный с так называемым еврейским вопросом. Основная суть еврейского вопроса сводится к проблеме сосуществования евреев с неевреями, места еврейской культуры среди европейских культур. Для того чтобы оградить о. Павла и В.В. Розанова от чрезмерных обвинений в антисемитизме, следует помнить, во-первых, тот факт, что большая часть писем, посвященных еврейскому вопросу, приходится на 1911–1913 гг., то самое время, когда русская общественность была встревожена судебным процессом по делу Бейлиса, связанным с убийством, замаскированным под иудейский ритуал. Хотя в итоге было установлено, что иудеи к этому преступлению никак не причастны, Розанов и Флоренский разделяли убеждения в ритуальном характере убийства. Во-вторых, оба философа верили в ветхозаветный иудейский мессианский миф. Это наложило определённый отпечаток на их восприятие древнееврейской культуры.

Флоренский видел в Израиле «стержень мировой истории», а в христианах – избиваемых египтян, для которых единственная радость состоит в смиренной покорности. «Израилю даны обетования – это факт. И Ап. Павел подтверждает: весь Израиль спасется». И далее: «если смиримся – в душе радость последней покорности. Если будем упорствовать – отвержемся того самого христианства, ради которого спорим с Израилем», т.е. опять попадем под пяту Израиля» (1, т. 29, 316).

И Флоренский, и Розанов различали евреев Талмуда и евреев-интеллигентов. К первым они относились с трепетом, как к богоизбранному народу, вторых, отступивших от веры отцов, презирали. В еврейской религии Розанов видел заботу о чистоте «родников деторождения». Флоренский тоже видел существо еврейства в «стихии родительства». Что такое еврейство? – задается он вопросом в одном из писем Розанову. – В существе своём это род. Как вы выяснили, существеннейшая деятельность еврейства – это рождение. Израиль мне не представляется иначе, как безликой и безличной стихией родительства...» (1, т. 29, 265).

Итак, изучение диалога В.В. Розанова и П.А. Флоренского на материале их переписки позволяет проследить отношение мыслителей к наследию древности, а также выявить черты сходства и расхождения во взглядах на проблемы истории раннехристианской и древнеиудейской культур.

Литература

1. *Розанов В.В.* Собрание сочинений / под общ. ред. А.Н. Николюкина. – М., 1994–2010.
2. *Половинкин С.М.* «Аноним (Флоренский) в “Людах лунного света” (По переписке Розанова и Флоренского)» // Энтелехия. –2010. –№5.
3. *Эдельштейн М.* Розанов, Флоренский и христианские младенцы. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/192/edel.htm> (дата обращения: 10. 06. 2013).

**МОТИВ СМЕРТИ В ЛИРИКЕ С.А. ЕСЕНИНА:
ЭВОЛЮЦИЯ И ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА**

«Поэту необходимо чаще думать о смерти, и только памятуя о ней, поэт может особенно остро чувствовать жизнь» (4, 293), – был убеждён Есенин. Действительно, острое переживание жизни было неотъемлемой составляющей творчества поэта. Не случайно он был назван Троцким «лиричнейшим поэтом» (5). Но по-настоящему острое переживание жизни, в свою очередь, не может не вызвать и тонкое чувство смерти.

Мотив смерти характерен для многих поэтов. Очевидно, что он вырастает из ощущения конечности бытия, роковой предопределённости жизни. И в культуре Серебряного века этот мотив один из ключевых (достаточно вспомнить имена Брюсова, Блока, Сологуба). Однако природа этого мотива, его генезис и эволюция у каждого своя. Если в творчестве символистов мотив смерти во многом был обусловлен и продиктован общими эсхатологическими настроениями, царившими в конце XIX – начале XX века, то в лирике Есенина этот мотив имеет другие истоки, прежде всего, глубоко национальные. Мироощущение поэта было неразрывно связано с жизнью родной природы, с существованием самой России.

Многое в поэзии Есенина проясняет его трактат «Ключи Марии», написанный в сентябре–октябре 1918 года. В этой теоретической работе поэт обращается к национальным, духовным корням, пытается найти истоки культуры предков. Одним из основных положений статьи является следующий тезис: «Всё от древа – вот религия мысли нашего народа, но празднество этой каны и было и будет понятно весьма немногим.<...>То, что музыка и эпос родились у нас вместе через знак древа, – заставляет нас думать об этом не как о случайном факте мифического утверждения, а как о строгом вымеренном представлении наших далеких предков» (2, 171). Перед этим Есенин пишет: «...мы есть чада древа, семья того вселенского дуба, под которым Авраам встречает святую троицу» (2, 170). То есть «дерево», в понимании Есенина, – некий прообраз человека, оно есть то начало, откуда вышли все.

Отталкиваясь от приведённых цитат, можно сказать, что в творчестве Есенина не случайно создается чрезвычайно разнообразный, если так можно выразиться, «мир деревьев». Деревья в художественном мире Есенина существуют наравне с людьми. Лирический герой Есенина, скорее всего, соотносится с кленом, на что указывают такие исследователи, как Игорь Сухих, Зиновий Паперный, Алла Марченко.

Усиление звучания мотива смерти в лирике Есенина начинается с 1920-х годов. Однако сначала этот мотив олицетворяет не физическую гибель самого поэта, а кончину голубой, древесной Руси. (Как отмечал сам поэт в упомянутом выше трактате «Ключи Марии», «дерево – жизнь».) Своеобразную трилогию, где гибнет все древесное, могут составить стихотворения «Я последний поэт деревни...» (1920), «Сорокоуст» (1921) и «Мир таинственный, мир мой древний...» (1921).

Общим мотивом этих трех стихотворений является гибель всего живого, древесного от железного и механического. Например, в «Сорокоусте» уже само название прямо указывает на что-то погибшее, отошедшее, по которому и служится в течение сорока дней эта заупокойная молитва. И здесь враг представлен «железным гостем», ещё и тянущим к глоткам равнин пятерню. Примечательно, что и тут появляется образ кленов, и с них жёлтый ветер осенницы «очесывает листья». Не случайна у Есенина и антитеза «железное брюхо» скверного гостя и «древенчатого» живота изб. Вероятно, «древенчатый», а не «бревенчатый» как раз потому, что бревно – это уже обработанное, мёртвое дерево.

Заключительная часть «трилогии» – стихотворение «Мир таинственный, мир мой древний...» (1921). Если в «Сорокоусте» враг тянул к глоткам равнин пятерню, то здесь уже «каменные руки шоссе сдавили за шею деревню».

Развитие мотива смерти можно проследить не только через увядание природы и древесных образов (например, клёна), но и через изменение цветовой палитры, трансформацию её семантики. Другими словами, об ощущении трагической предрешённости, как мне представляется, может свидетельствовать разрушение цветовой гармонии в творчестве Есенина 20-х годов.

Очевидно, что цвета синий, розовый и голубой у Есенина становятся синонимами слов «родное», «близкое»; эти краски, являясь светлыми, жизнеутверждающими, образуют некую жизненную гармонию. Но в лирике 20-х годов, с усилением звучания мотива смерти, эта цветовая гармония распадается. Первые признаки этого распада можно найти в цикле «Москва кабацкая», которая, по мысли Аллы Марченко, является настоящей пропастью, затягивающей поэта: «В то, что “Москва кабацкая” только падение, крах, банкротство, не верил и сам Есенин, зная, что сумеет, вопреки всем литературным и нелитературным прогнозам, подняться даже по этой лестнице, ведущей вниз» (3,159). И чем глубже опускается герой в свой тёмный «трюм», тем реже розовые просветы. Усиливается звучание чёрного: «Вечер чёрные брови насопил», «чёрная гибель», «чёрная горсть» (3, 165). Да, в цикле ощутимо преобладание мрачных, тёмных цветов. В этом же цикле можно встретить и «ностальгические» ноты по синему и голубому:

Что-то всеми навек утрачено.
 Май мой синий! Июнь голубой!
 Не с того ль так чадит мертвячиной
 Над пропащею этой гульбой

(«Снова пьют здесь, дерутся и плачут...», 1922) (1, 194).

Нет «розовых просветов» и в стихотворении 1923 года «Я усталым таким ещё не был...», которое насквозь пронизано мрачными эпитетами: «серая морозь и слизь», «тёмная сила», «осенняя муть».

Но всё же, мы полагаем, в «Москве кабацкой» больше выражена гибель физическая, нежели духовная. Духовная гибель, настоящая «осень души» (А. Марченко) сильнее проявляется в цикле «Любовь хулигана», посвящённом актрисе Камерного театра Августе Миклашевской. Если у раннего Есенина преобладали светлые оттенки, то в цикле «Любовь хулигана» явно нарастает примат жёлтого цвета, символизирующего что-то нездоровое, мертвенное, увядшее. В контексте же есенинского творчества этот цвет может приобретать и коннотацию «душевная старость».

В стихотворении «Пускай ты выпита другим...» (1923) мотив «душевной осени» начинает звучать уже с первых строк:

Пускай ты выпита другим,
 Но мне осталось, мне осталось
 Твоих волос стеклянный дым
 И глаз осенняя усталость.

О возраст осени! Он мне
 Дороже юности и лета.
 Ты стала нравиться вдвойне
 Воображению поэта (1, 217).

«Глаз осенняя усталость» лирического героя соответствует и приходу осени календарной, напоминающей о себе «багряной веткой ивы». Здесь, по всей вероятности, уместно говорить о прямой связи лирического двойника автора с состоянием окружающей природы. Также обращает на себя внимание и спокойствие, смирение лирического героя, который безмятежно принимает всё, что происходит рядом:

Теперь со многим я мирюсь
 Без принужденья, без утраты.
 Иною кажется мне Русь,
 Иными кладбища и хаты (1, 218).

Жёлтый оттенок оказывается преобладающим и в стихотворении «Мне грустно на тебя смотреть...»:

Мне грустно на тебя смотреть,
 Какая боль, какая жалость!
 Знать, только – ивовая медь
 Нам в сентябре с тобой осталась (1, 221).

Таким образом, в цикле 1923 года «Любовь хулигана» доминирует жёлтый цвет.

В позднем творчестве Есенина мотив расставания с жизнью встречается очень часто. Одним из таких примеров может служить стихотворение «Мы теперь уходим понемногу...» 1924 года, которое написано на смерть друга Александра Ширяевца. Стихотворение начинается с местоимения «мы», однако уже в третьей строке начинает звучать местоимение «мне», которое далее преобразуется в «я». И это лирическое «я» оказывается в центре повествования. То есть, несмотря на то, что это своеобразная эпитафия на смерть близкого человека, лирический герой Есенина как бы заменяет собой умершего, будто сам готовится к смерти. Интересно, что большинство глаголов употреблено в прошедшем времени: «Я любил на этом свете», «много дум я в тишине продумал, много песен про себя сложил». Также в стихотворении «этот свет» открыто противопоставляется «той стране».

Обращаясь к лирике 1925 года, прежде всего, стоит уделить внимание стихотворению «Ну целуй меня, целуй...», стилистически созвучному циклу «Любовь хулигана». В этом стихотворении, подобно и некоторым произведениям упомянутого цикла, снова монолог-обращение к знакомой девушке, на заднем фоне которого и тлен, пропевший песню, и тот, что почувал смерть:

Оглядишь спокойным взором,
 Посмотри: во мгле сырой
 Месяц, словно жёлтый ворон,
 Кружит, вьётся над землей.

Ну, целуй же! Так хочу я.
 Песню тлен пропел и мне.
 Видно, смерть мою почувал
 Тот, кто вьётся в вышине (1, 246).

Образ месяца дополняется образом ворона, вестника смерти или чего-то недоброго. А, как известно, луна либо месяц в народных представлениях ассоциируется с загробным, потусторонним миром; и, соединяя два образа в один, Есенин усиливает его значение.

Замечая всё это, лирический герой опять смиряется с происходящим, но теперь более экспрессивно:

Увядаящая сила!
 Умирать так умирать!
 До кончины губы милой
 Я хотел бы целовать (1, 246).

«Не вернусь я в отчий дом...» ещё одно стихотворение, где лирический герой, предчувствуя свою смерть, предсказывает себе, что живым и здравствующим он в отчий дом уже не придёт:

Но на склоне наших лет
 В отчий дом ведут дороги.
 Повезут глухие дроги
 Полутруп, полускелет (1, 253).

Любопытно, что один из «любимых» цветов – синий – появляется в гибельном и трагическом контексте:

Ворочусь я в отчий дом –
 Жил и не жил бедный странник...

 В синий вечер над прудом
 Прослезится конопляник (1, 253).

В этой связи характерно и стихотворение «Видно, так заведено навеки...», где появляется символический розовый цвет. Символ розового пламени, отождествляющийся, на наш взгляд, непосредственно с самой жизнью лирического героя, фигурирует в ряде стихотворений 1925 года. Это стихотворения «Заря окликает другую...», «Гори, звезда моя, не падай...» и «Ты меня не любишь, не жалеешь...». По этим стихотворениям можно проследить «угасание» пламени и, следовательно, жизни лирического двойника автора: «Оттого и сердцу стало сниться, / Что горю я розовым огнем»; «И мне – чем сгнивать на ветках – / Уж лучше сгореть на ветру»; «Погаснет ласковое пламя, / И сердце превратится в прах»; «Кто любил, уж тот любить не может, / Кто сгорел, того не подожжёшь».

Мотив смирения, кротости лирического героя, отмеченный в цикле «Любовь хулигана» высвечивается и в череде последних стихотворений. Например, «Жизнь – обман с чарующей тоскою...»:

Обратись лицом к седому небу,
 По луне гадая о судьбе,
 Успокойся, смертный, и не требуй
 Правды той, что не нужна тебе (1, 264).

Успокоение и принятие того, что будет, завершает стихотворение «Синий туман. Снеговое раздолье...»:

Все успокоились, все там будем,
 Как в этой жизни радей не радей, –
 Вот почему так тянусь я к людям,
 Вот почему так люблю людей.

Вот отчего я чуть-чуть не заплакал
 И, улыбаясь, душой погас, –
 Эту избу на крыльце с собакой
 Словно я вижу в последний раз (1, 313).

Обобщая все вышесказанное, можно отметить то, что нарастание мотива смерти в творчестве Есенина, происходит, главным образом, в лирике 1920-х годов. Мотив гибели оказывается тесно сопряженным с образами родной природы. Цветовой колорит раннего периода творчества заметно изменяется: вместо привычных синего, розового и голубого в палитре начинают преобладать жёлтый, серый оттенки; синие, розовые цвета могут встречаться в трагическом контексте. Таким образом, уместно говорить о разрушении цветовой гармонии лирики Есенина. Эволюция же мотива смерти способна отражаться как в распаде древесных образов (упомянутого клёна), так и в цветовой семантике есенинской поэзии.

Литература

1. Есенин С.А. Собрание сочинений: в 6 т. – М., 1980. – Т. 1.
2. Есенин С.А. Собрание сочинений: в 6 т. – М., 1980. – Т. 5.
3. Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. – М., 1989.
4. Прокушев Ю.Л. Сергей Есенин: Образ. Стихи. Эпоха. – М., 1979.
5. Троцкий Л.Д. Памяти Сергея Есенина. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.wsws.org/ru/2001/apr2001/trot-a03.shtml>.

Е.В. Зеленкова

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

**«ЭХ, КОРМИЛИЦА РОДНАЯ, ВОЛГА, МАТУШКА-РЕКА!»:
ОБРАЗ ВОЛГИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ШИРЯЕВЦА**

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.

Начало XX века стало временем яркого расцвета русской культуры, её «серебряным веком». В науке, литературе, искусстве один за другим появлялись новые таланты, состязались разные направления, группировки и стили. Русская литература не знала до этого времени такого количества течений, направлений и школ. Особое место среди них занимает так называемая «новокрестьянская поэзия». В литературной ситуации первой трети XX века группа новокрестьянских поэтов не представляла собой организованного, специально оформленного литературного течения с единой теоретической платформой, творческой программой. Это был круг поэтов, родство которых осознавалось ими не по единству художественных приемов (поэтики), а скорее мировоззренчески и сословно. Творчество новокрестьянских поэтов (Н. Клюева, С. Клычкова, П. Орешина, А. Ширяевца) было оценено современниками как самобытное явление в русской литературе начала XX века, обладающее новизной и ярким образным строем. В нём современники увидели возвращение к ценностям народной культуры, целостной и гармоничной, имеющей нравственную основу.

Обратимся к анализу некоторых поэтических текстов Александра Ширяевца с целью выяснить, какова специфика функционирования в них образа Волги. Заметим, что поэт вписал свой фрагмент в «волжский текст» русской литературы первой трети XX века не только своими произведениями, но и биографией. Вот строки из его автобиографии: «Я родился в 1887 г. в с. Ширяеве-Буераке, Симбирской губ<ернии> – одном из живописнейших мест на Волге» (5).

Природа поэзии новокрестьянских поэтов своими корнями уходит в глубины народного поэтического мирозерцания. Отсюда столь частые в их произведениях стилизации под фольклорные тексты – результат стремления достигнуть эстетического контакта с прошлым, глубоко народным, а значит, и глубоко нравственным, в современном ему искусстве. Поэтому авторы так часто при сознании конкретных образов используют уже готовые, закреплённые в народном сознании формулы. Подобно термину М.Ю. Лотмана «память текста» (1, 21), назовем это «памятью образа», закреплённой в фольклорных текстах. Если мы составим словарь данного локального «волжского текста» А. Ширяевца, то вошедшие в него слова можно будет поделить на две группы: народно-поэтические, конденсирующие в себе культурную «память образа», неизменно его сопровождающие (Волга-матушка река, кормилица, простор, воля, вольница, раздольице, песня, атаманушка, голь, бурлак) в народных песнях и собственно авторские. Остановимся на них подробнее.

В стихотворении «Апрель» читаем следующие строки: «Он, знаю, с Волгой вместе / *На-ладил струны* мне... / ...Все к ней плыву – к *невесте*, / На песенной волне...» (6).

Волга предстает невестой («к ней плыву, к невесте»). Само название реки – Волга – маркирует значимость женского начала в образе. Олицетворение реки (матушка, дающая жизнь) характерно было и для народных песен, но в данном случае оно носит более сложный характер, нежели простое наделение Волги человеческими качествами. Волга Ширяевца не мудрая «матушка», а молодая девушка, с которой лирический субъект связал свою жизнь. Возвращаться на Волгу все равно что возвращаться к невесте – волнительно, нетерпеливо. Однако глагол «возвращаться» в данном случае можно понять не только как «появиться-

ся вновь» (3, 791). Возвратиться к Волге («приплыть на песенной волне») – значит вновь и вновь прибегать к этому образу в творчестве, черпать в нем вдохновение, ведь Волга пробуждает творческие силы не только своим величием и красотой, она является и хранителем народной памяти, различных сказаний, преданий («про бывалое поет»). Таким образом, Волга предстает в качестве **поэтической музыки** поэта («наладила струны»). В следующем тексте Волга названа свахой:

«Лодку новую смолю, / Песню с берега пою! <...> / Залучу я в лодку кралю, / Будут сватом Жигули! <...> / Будут охи, будут ахи, / Не пугайся **Волги-свахи!**» (6).

Свахами на Руси называли женщин, которые подыскивала пары, вели переговоры о браке, проводили обряд сватовства. «Не выбирай невесту, выбери сваху», – поучала народная мудрость. Чаще всего эту обязанность исполняла немолодая, опытная женщина, родственница или знакомая семьи жениха. От свахи требовалось особое умение красиво и убедительно говорить» – узнаем мы из книги «История русской культуры: Художественная жизнь и быт XI–XVII веков» (4, 207). Таким образом, Волга олицетворяется, вновь предстает в образе женщины, на которую полагается лирический герой в непростом деле сватовства. Он уверен в её помощи, а значит, и своем успехе: «будет свадьба весела». Волга становится практически **покровительницей брака, символом семейного счастья**. Такого значения образа мы ещё не встречали.

А.И. Михайлов замечает, что «ни у кого из новокрестьянских поэтов пейзаж не был наделен историческими чертами так, как у Ширяевца. Его закат сначала напоминает своей красочной пестротой Запорожскую Сечь, а затем гонца, под покровом ночи проникающего в сказочно богатый Царьград («Закат»). Волга неистовством своих волн хочет сказать о потопленных в ней сокровищах, выплеснуть их на берег («Буря»)» (2, 237). И действительно, в последнем стихотворении Волга вновь не просто пространственный образ, но исторический персонаж, ставший поневоле сообщником нечестных людей – воров и убийц, промывавших в волжских водах. Неистовство Волги («дыбит волны мутные и злые») не просто буря, а стремление очиститься от «подарков», добытых «разбойничьим ножом», пролитой крови. Так в структуру образа входит **мотив бунта, протеста** против убийств, грабежей, а шире – всего низкого, подлого, идущего против природы и человека. Волга в народнопоэтическом сознании поэта предстает **носителем нравственности, справедливости**: «Гонит Волга **волны злые, / Неприветна и мутна**. / Не подарки ль воровские / Хочет выбросить она? <...> / Крови пролито немало! / Добывал разбойный нож... / Или Волги больше стало / **Сберегать их невтерпеж?** <...> / «Буря» (6).

В стихотворении «Бурлак» Волга представлена как кормилица «голь». Лирический герой песни – бурлак, ищущий на реке не только и не столько заработок, сколько свободу: «Уплыву, как только вспенится / Волга-матушка река, <...> / Люблю мне петь песни смелые, / Что поет на Волге голь, / Видеть волны – гребни белые... / Эх, зазноба, не неволь!» (6).

Напомним, что среди народных песен о Волге особое место занимают песни бурлаков. Отличает их меланхолическая мелодия, минорная тональность. Образ же бурлака, представленный в этих песнях, неизменно ассоциируется у нас с каторжным, непосильным трудом, бедностью и болезнями. Эти категории проецируются нами на образ Волги – главной дороги России в 19 веке. Бурлачество у Ширяевца явно романтизировано. Его Волга в «Бурлаке» – место обретения абсолютной свободы, опьяняющей и единственно желанной, на которую не жалко променять и любовь: «Не меня ль краса румяная / Машет с берега рукой? / Да милей мне воля пьяная, / Обручился я с рекой» (6).

Если образ Волги в контексте темы бурлачества приобретал почти всегда негативную семантику, то в поэзии Ширяевца он приобретает семантику исключительно положительную, река становится **символом человеческой свободы**, непривязанности к определённому ме-

сту. А таким образом в состав структуры интересующего нас образа входит и **мотив пути**, но не изматывающего и отбирающего последние силы, а лёгкого, в котором сама природа помогает человеку: «Ты неси быстрее, кормилица, / Наши барки и плоты! / Глядь, и ветер принасилится – / Будет меньше маяты!» (6).

Идеализация жизни бурлака заключается здесь в стремлении изображать не столько саму историческую действительность, сколько народный идеал гармонической и счастливой жизни.

И последнее произведение, в котором встретился интересующий нас образ, так и называется: «Волге». В нем Волга представлена совершенно неожиданно. Перед нами вновь олицетворенный образ, но это не молодая, полная сил девушка-невеста, с которой обручен лирический герой, не матушка-река, мудрая и величавая, побуждающая к жизни и творчеству, а дряхлеющая старуха в «телогрее грязных вод»: «Тускнеет твой венец алмазный, <...> / Все больше пятен нефти грязной – / Плевки Горынычей стальных... / Глядишь, старея и дряхлея, / Как пароходы с ревом прут / И голубую телогрею / Чернит без усталости мазут...» (6).

Здесь нет того восторга, который испытывал некогда лирический герой песен от встреч с великой рекой. Болью и отчаянием проникнуты строки. Удаль прежних песен, ориентированных на народную культуру, сменяет скорбь. В творчество поэта вошла новая тема: Волга и современность, а следовательно, пришёл и новый образ.

Задача осуществления индустриализации, то есть форсированного наращивания промышленного потенциала СССР для сокращения отставания экономики от развитых капиталистических стран, осуществлявшегося в 20-е – 30-е годы, решалась активно. Экологические последствия мало кого волновали, большинство рек и озёр России превращались в сточные канавы и отстойники нечистот. Главная водная дорога страны приняла удар первой. Именно эту картину – Волга с пятнами нефти, мазута, в «в плевках Горынычей стальных» – изображает Ширяевец. Упоминание сказочного персонажа Горыныча, «телогрее» – старинной русской женской верхней одежды – продолжает творческую установку автора на глубинное родство с народным творческим духом, но «вписанность» их в современность усиливает ощущение противоестественности происходящего природе, её беспомощности перед цивилизацией. Великая река, давшая когда-то людям жизнь, становится **символом боли, отчаяния, смерти**, ведь будущего у неё нет до тех пор, пока люди не одумаются, прекратят только потреблять.

Нами были проанализированы наиболее показательные «волжские тексты» Ширяевца. Как мы видим, ориентация на народное творчество во многом определила специфику функционирования образа Волги в его творчестве. Постоянные эпитеты, устойчивые категории описания реки, заимствованные из фольклора, создают фон, на котором особенно выделяются категории и определения собственно авторские. Волга в творчестве Ширяевца актуализирует, помимо закреплённых традицией, новые значения. Образ становится символом творчества / вдохновения, семейного счастья (Волга мыслится чуть ли не покровительницей брака), нравственности / чести, смерти (не человека, а самой природы в условиях современности).

Литература

1. Лотман Ю.М. Языки русской культуры. – М., 1999.
2. Михайлов А.И. Новокрестьянские поэты // История русской литературы: в 4 т. Т. 4: Литература конца XIX – начала XX века (1881–1917). – Л., 1980–1983.
3. Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. – М., 1990.
4. Рябцев Ю.С. История русской культуры. Художественная жизнь и быт XI–XVIII вв. – М., 1997.
5. Ширяевец А.В. Автобиография. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shirjaewec_a_w/text_0010.shtml
6. Ширяевец А.В. Стихотворения. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/esenin/el-abc/el2/el2-081-.htm>

Н.Н. Мельникова
Дом-музей Марины Цветаевой

ЧИСТОТА И СКВЕРНА В ТЕКСТАХ О ГРЕШНИЦАХ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Категория *греха*, заключающая в себе идею о нарушении предписанной нормы, является важнейшим концептом русской языковой картины мира и архетипической константой национального сознания, реализующейся во взаимосвязи с христианскими представлениями о последующих *наказаниях, покаянии и спасении* и противопоставленной понятиям *добродетели, чистоты и святости*.

Православное толкование греховности выступает сущностно важным смысловым ядром такого феномена, как *архетип грешницы* в русской словесности (8), – сложного художественного конструкта, в основу которого помещена устойчивая схема *«падение – раскаяние – страдание – искупление – спасение»*, значительно трансформированная писателями в ходе литературного процесса конца XIX – первой трети XX в. Сразу отмечу, что не все компоненты этой схемы обязательно присутствуют в сюжете произведения и далеко не всегда в указанной последовательности – они могут меняться местами, а то и вовсе отсутствовать, выполняя, таким образом, роль значимого «нуля». Архетип грешницы коррелирует с другой аксиологически важной для русской культуры и литературы художественной моделью – *мифом о Великом грешнике* (7), однако когда речь идет о грехе, совершаемом женщиной, диапазон греховных поступков чаще всего сужается до *прелюбодеяния*, а греховность героини определяется её полом и сексуальностью, поэтому ипостаси «падших» представлены главным образом *соблазненными и покинутыми девушками, любодейцами, содержанками, продажными женщинами и кровосмесительницами*. Этому можно найти своеобразное подтверждение, в частности, в рамках современных гендерных исследований. Так, в коллективной монографии 2012 г. «Бытовое насилие в истории российской повседневности (XI–XXI вв.)» Н.Л. Пушкарева подчёркивает, что в то время как «понятие *мужской чести* многие годы и даже столетия лишь постепенно впитывало в себя идею верности избраннице», понятие «женская честь» «весьма рано обрело гендерную окраску, и по сей день <...> женская честь воспринимается именно как соблюдение целомудрия девушкой и супружеской верности замужней женщиной. <...> нарушение целомудрия и адюльтер для русской женщины – всегда “сором”, стыд, срам, позор» (10, 12).

Корпус текстов русской словесности XVIII–XX вв. о грешницах очень объёмен (Панаев, Некрасов, Гоголь, Толстой, Достоевский, Андреев, Куприн, Гаршин, Брюсов, Блок, Саша Черный, Тимковский, Ясинский, Анна Мар, Мирэ и др.), и в кандидатской диссертации мы для его анализа, опираясь на статью А. Жолковского «Топос проституции в литературе» (6) и одновременно расширяя идею учёного, предложили понятие *топос женской греховности*, который понимается, с одной стороны, как многоуровневая единица «резонантного пространства» культуры и литературы, представляющая собой совокупность отдельных *локусов-репрезентантов* (это и комната продажной женщины, и дом терпимости, и различные значные места города, и целые «бордельные» улицы и т. д.), а с другой – как стратегии описания греха, совершаемого женщиной.

Тема, как представляется, очень широка, поэтому мы остановимся конкретнее на одном из аспектов внутренней организации топоса женской греховности, а именно на различных формах противопоставления категорий *чистоты и скверны*.

Прежде всего, фабульно в произведениях, составляющих, так сказать, «бордельный текст» русской литературы, *героине-грешнице часто противопоставлена сестра (невеста, сестра и невеста одновременно, возлюбленная, дочь, жена) героя, символизирующая собой*

чистоту и благородство. Эту парадигму задал уже Н.П. Огарев в рассказе «История одной проститутки». На просьбу умирающей от чахотки Маши одолжить ей денег для возвращения на родину Сергей Михайлович заявляет, что намерен вскоре жениться и средствами не располагает. На что героиня восклицает: «О, если б ваша невеста узнала это, она должна бы вдвое оценить вас» (9, т. 2, 328). В ответ на это герой наставительно замечает, что его невесту «неуместно поминать здесь» (9, т. 2, 328). Традиция была продолжена Ф.М. Достоевским в романе «Преступление и наказание», где «братаются» Сонечка Мармеладова и Дунечка Раскольниковы, чье замужество для помощи брату воспринимается последним как особая форма «проституирования» (см.: 5, т. 6, 38). Наиболее полно (неконфликтно) «слияние» грешницы – возлюбленной героя – и его сестры происходит в повести В.М. Гаршина («Надежда Николаевна»). Лопатин является троюродным братом и будущим женихом Софьи Михайловны. «Я называл любовью свою привязанность к сестре; я готов был через несколько лет сделаться её мужем и, может быть, был бы счастлив с нею, я не поверил бы, если б мне сказали, что я могу полюбить другую женщину» (4, 294), – признаётся он сам себе. Однако встретив Надежду Николаевну, герой полюбил её «мучительною и страстною первою любовью человека, до двадцати пяти лет не знавшего любви» (4, 294). После смерти героини над больным снова берёт попечение все понимающая и желающая ему только счастья сестра, обращающаяся с ним теперь как мать: «Первое лицо, которое я увидел, было лицо Сони. И с тех пор она проводит со мной каждый вечер. Это сделалось для нее какой-то службой. Она сидит у моей постели или у большого кресла, когда я в силах сидеть, разговаривает со мною, читает вслух газеты и книги» (4, 256). В то же время в творчестве Гаршина – в рассказе «Происшествие» – Надежда Николаевна с отвращением рассказывает о белобрысом немчике, который, похваляясь «вытравленным на руке, повыше локтя, вензелем» с именем его невесты, говорит ей: «Jetzt aber bist du, meine liebe, allerliebstes Liebchen (но теперь, моя милая, ты мне всех милых милей [нем.]. – Н.М.)». Герой «Клотильды» Н.Г. Гарина-Михайловского, полюбив «падшую», тем не менее осознает всю бесплодность отношений с ней. Встретившись с девушкой на улице, он понимает, что не только женитьба на проститутке, но и «дневное» общение с ней не очень прилично: «Будь здесь моя мать, сёстры, и я так же, как и другие, прошёл бы, наверное, мимо», и только «мысль, что в этом обществе никто меня не знает, придавала мне храбрость» (3, т. 4, 201). Этот мотив возникает и в творчестве Л.Н. Андреева. Например, в «Днях нашей жизни» Фон-Ранкен, ссылаясь на то, что у него «две дочери, обе невесты» и «одна из них выходит на днях замуж», выпытывает у Ольги Николаевны, чью любовь он оплатил, не больна ли она чем-нибудь, поскольку «это было бы крайне неприятно» для его детей и для его репутации (1, т. 3, 335). Между двумя девушками – возлюбленной гимназисткой Сюзи с прелестным «продолговатым, еще не сформировавшимся, полудетским, полуженским лицом», «толстыми, темными косами, небрежно закрученными на голове, и бледными, холодными руками с длинными тонкими пальцами» (11, 496–497) и «интересной» проституткой Зосей (с едва ли не такими же чёрными волосами, которые она заплетает на ночь, и «синева-белыми» руками) разрывается герой «Ночной бабочки» С.С. Юшкевича. Весь этот рассказ построен на двойничестве героев (включая перевёртыш имени), их поступков и желаний. Главный герой, идя на свидание с юной, невинной Сюзи (перед этим он символически читает «Первую любовь» И.С. Тургенева), решает, что сегодня наконец-то он её соблазнит («Не я, так другой...» – размышляет мужчина), и проводит ночь с Зосей (при этом вспоминает Достоевского и его «падших» женщин), у которой до него была чередой соблазнитель. Как пишет Юшкевич, Владимир Петрович «безумно боялся смерти и верил, что с ним рано или поздно приключится нечто трагическое, нечто такое, от чего следовало бы, если бы воли хватило, заранее наложить на себя руки» (11, 496–497). Герой также считает, что самой лучшей смертью была бы смерть в объятиях хорошенькой женщи-

ны, и как бы в ответ на его размышления и страхи ему встречается Зося, отчаянно напуганная приближающейся будущей старостью проститутки. Ей суждено застрелить Козлова, исполнив в некотором смысле его «мечту».

В совсем иной интерпретации схожий мотив представлен в рассказе «В тумане». Павел Рыбаков заражается сифилисом при посещении проститутки. Но еще раньше («два года тому назад», когда «он отдал свое чистое тело и свои первые чистые поцелуи развратной и бесстыдной женщине») для него мир как бы четко разделился на «домашнее» (мир чистоты и невинности) и «бордельное» («каменный город» и «женщины, равнодушные, усталые, с наглыми и холодными глазами», «их тела, лишённые души, отвратительные, как липкая грязь задних дворов и странно-обаятельные в своей нескрываемой грязи и доступности») (1, т. 1, 446, 445–446) пространства. Особенно остро герой ощущает это, первый раз вернувшись домой из публичного дома и осознав, что «давно уже ночь и все тихо спят, а он один ходит и мучится болью, чуждою всему этому чистому и хорошему дому» (1, т. 1, 446). Представителями «чистого мира» являются: Катя Реймер (возлюбленная героя, «всегда серьёзная, всегда задумчивая, всегда искренняя»), Лилечка (его младшая сестра, «которой всегда было весело»), доктор («человек с благородным и необыкновенно чистым лицом, так что странно даже было, что такой чистый человек принужден постоянно иметь дело с нечистыми и отвратительными болезнями») и «другие весёлые и беззаботные люди, которые живут в том, чуждом для него мире и чужды для него» (1, т. 1, 442, 439, 450). К ним когда-то принадлежал и Павел, но, заболев, он почувствовал, как грязь «обволакивает его и проникает насквозь» (1, т. 1, 451). Андреев тщательно описывает ситуацию постепенного отторжения героя от его прежней жизни: «Каждую пятницу Павел бывает в бане, два раза в неделю меняет бельё, и всё на нём новое, дорогое и незаношенное; но кажется, будто весь он с головою лежит в каких-то зловонных помоях, и когда идёт, то от него остается в воздухе зловонный след. Каждое маленькое пятнышко, оказавшееся на куртке, он рассматривает с испугом и странным интересом, и очень часто у него начинают чесаться то плечи, то голова, а бельё будто прилипает к телу. И иногда это бывает за обедом, на людях, и тогда он сознает себя таким ужасающе одиноким, как прокаженный на своём гноище.

Так же грязны и мысли его, и кажется, что, если бы вскрыть его череп и достать оттуда мозг, он был бы грязный, как тряпка, как те мозги животных, что валяются на бойнях, в грязи и навозе» (1, т. 1, 451).

Стремясь уравнять два мира, два пространства, герой то выдумывает грязные истории о «чистой» Кате Реймер, которая, быть может, «уже целовалась с кем-нибудь» (1, т. 1, 449) и имеет любовника, лакея или кучера, то целует проститутку, «точно губы его могли произвести чудо и превратить продажную женщину в чистую, прекрасную, достойную великой любви, жаждою которой сгорало его сердце» (1, т. 1, 446–447), и поет «чистые» песни («Ты мне сказала: да, – я люблю тебя!..») с Катечкой-Манечкой, дублируя схожую ситуацию с Катей Реймер и Петровым. На наш взгляд, в текстах Л.Н. Андреева атрибуты «домашнего» и «бордельного» пространств сплетаются настолько тесно, что имеет смысл охарактеризовать это явление как своеобразное «побратимство» двух миров.

В том же ключе расставлены акценты на «чистоте» и «скверне» в рассказе М.П. Арцыбашева «Бунт». Дмитрий Рославлев помогает проститутке Сашке поступить в приют для кающихся и после этого чувствует себя так, «как будто к нему прилипло что-то грязное и пошлое» (2, 68). Однако в отличие от озлобившегося, больного сифилисом Павла Рыбакова, герой может сравнительно легко вернуться в «чистый» мир, всего лишь отказавшись от дальнейшего личного участия в судьбе Сашки. Об этом его просит «чистенькая и свеженькая» сестра Нюня, похожая на андреевскую Лилечку, и отец-писатель, которого самого в молодости «даже звали в шутку ангелом-хранителем этих дам» (2, 75, 81).

Как видим, в русской литературе XIX – начала XX веков героиня-грешница оказывается диалогически противопоставленной условно «чистому» персонажу (чаще всего добродетельной невесте или юной сестре героя, но нередко и самому «спасителю», в некоторых случаях – самой себе в прошлом и т. д.). Подобная оппозиция (*двойничество*) предполагает наличие как минимум двух «правд», между «апологетами» которых идет непримиримая борьба за «власть» и за «идею». При этом кто бы ни выступал в роли оппонента героини, это всегда *иное сознание*, стремящееся *объяснить* («познать») грешницу. В статье мы сосредоточились на первом варианте, и в заключении хотелось бы отметить, что при «столкновении» двух пространств – «домашнего» и «бордельного», чистоты и скверны, нормы и девиации – герой в первую очередь «познает» второе пространство через сопоставление с первым или даже через противопоставление первому, заявляя таким образом и о своей собственной позиции.

Литература

1. Андреев Л.Н. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1994.
2. Арцыбашев М.П. Бунт: Рассказ. – СПб., 1906.
3. Гарин-Михайловский Н.Г. Собр. соч.: в 5 т. – М., 1958.
4. Гаршин В.М. Встреча: соч., избр. письма, незавершенное / сост., вступ. ст., примеч. В.А. Стариковой. – М., 2007.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л., 1973.
6. Жолковский А.К., Ямпольский М.Б. Топос проституции в литературе // Жолковский А.К. Полтора рассказа Бабея: «Гюи де Мопассан» и «Справка / Гонорар»: Структура, смысл, фон. – М., 2006.
7. Климова М.Н. «Миф о великом грешнике» в русской литературе (этапы эволюции и некоторые особенности бытования) // Вестник ТГПУ. Сер. «Гуманитарные науки (филология)». – 2003. – Вып. 1 (33).
8. Мельникова Н.Н. Архетип грешницы в русской литературе конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2011.
9. Огарев Н.П. Избранные произведения: в 2 т. – М., 1956.
10. Пушкарева Н. Позорящие наказания для женщин: истоки и последствия гендерной асимметрии в русском традиционном и писаном праве // Бытовое насилие в истории российской повседневности (XI–XXI вв.): коллективная монография. – СПб., 2012.
11. Юшкевич С.С. Еврейское счастье; Автомобиль. – СПб., 2004.

Н.Г. Морозов

Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ И.С. ШМЕЛЁВА «ЧЕЛОВЕК ИЗ РЕСТОРАНА»

Вопрос о влиянии Чехова на творчество Шмелёва рассматривается современными исследователями всё более обстоятельно. Так, в содержательной статье Л.В. Суматохиной «Традиции А.П. Чехова в прозе И.С. Шмелёва» (1, 129–134) рассмотрена история проблемы «И.С. Шмелёв и А.П. Чехов». Исследовательница приводит ряд интересных и глубоких наблюдений, касающихся специфики рецепции Шмелёвым личности Чехова-общественного деятеля, и Чехова-художника, имевшего прямое влияние на творчество не только Шмелёва, но и Бунина, Зайцева – сотоварищей Ивана Сергеевича по эмиграции. Следовательно, мотивы Чехова возможно обнаружить и в известной повести И.С. Шмелёва «Человек из ресторана». Поиски в этом направлении почти сразу дают положительные результаты. Так, в середине произведения определяется мотив рассказа А.П. Чехова «Крыжовник». Яков Скороходов имеет заветную мечту: накопить денег и купить в подмосковных землях домик, потому что собственное жильё, а не наёмные квартиры – гарантия спокойной старости. Мечта Скороходова родилась в дни болезней и скорбей, от сознания полной незащитности перед лицом жизненных невзгод. Обманчивый мираж собственности, как надёжного средства спасения

в плавании по волнам житейского моря, соткался в помрачённом внезапно болезнью сознании Скороходова: «И решил я тогда на постели, в жару, если поправлюсь, копить и копить. А было у меня на книжке шестьсот с чем-то рублей. Если бы ещё тысячи полторы, можно бы у заставы где домик с переводом долга купить. И порешил я тогда во всём себя сократить и каждый день откладывать хоть по рублю и завести секретную книжку, чтобы и Луша не знала. Убавился, мол, доход – вот и всё. А то она Наташке то на ленты, то на каток – много расходов. И курить решил бросить, только какие папиросы на столах забывают... И потом сразу и обрадую через годок.

А Луша всё пристаёт:

– Домик обязательно надо... И сны я стала видеть... всё чёрные собаки мохнатые снятся... Это всегда к собственному дому...» (2, 455).

Затруднения материальных, нездоровье близких и тому подобные обстоятельства до некоторой степени возвышает шмелёвского героя над братом фельдшера Ивана Ивановича, Николаем, из «Крыжовника». Но след чеховской гуманистической мысли о мизерности любого клочка (в сравнении с земным шаром, вселенной) земли, мелочности предметного ряда, выступающего в качестве основы идолопоклонства (у Чехова – дом, сад, крыжовник, у Шмелёва – домик, куры редкой породы) – типологически очень сходные вещи. И потому Яков Скороходов едва становится в положение чеховского Николая Чимши-Гималайского, принявшегося после обретения вожделенной собственности отыскивать в своей фамилии дворянское достоинство. «Футляр» собственности, в который чуть было не попадает Яков Скороходов, – порождение не только буржуазной Москвы, но и времени кризисного, умаляющего духовно-нравственные ценности, не совместимые надвигающимся на Россию жестоким двадцатым столетием. Заметим, что в приведённом отрывке Шмелёвым переданы начальные стадии неизбежной деградации человека, целиком посвятившего себя идее накопительства ради обретения собственности. Сходство наблюдается даже на лексическом уровне: у Чехова, в «Крыжовнике», Николай одевался как последний нищий, всё «копил и клал в банк». Герой Шмелёва решается «копить и копить», опускаясь до похитителя чужих папирос.

Мотив рассказа А.П. Чехова «Крыжовник» возникает в сюжете повести И.С. Шмелёва «Человек из ресторана» не сразу, исподволь. Дело в том, что Шмелёв мастерски вкрапляет в текст своего произведения слова, фразеологические обороты и образы из ранних рассказов Антона Павловича. В результате возникает некий образно-стилистический ореол в художественном тексте «Человека из ресторана», своего рода «чеховиана» внутри одной повести И.С. Шмелёва. Благодаря этому, прозрачному, но воспринимаемому читателями, «чеховскому» ореолу и создаётся особая сюжетная основа, некий тематический и образный «расплав», из которого кристаллизуется сюжетное ядро, касающееся нового варианта «Крыжовника». Язык повести И.С. Шмелёва «Человек из ресторана» оказывается достаточно сложным по своему лексическому и фразеологическому составу: в нём намеренно, по воле автора, предусмотрены интертекстуальные элементы, восходящие к ранним рассказам А.П. Чехова. Функциональное значение подобной лексико-стилистической системы проясняется по мере развития повествования, воспроизведенного автором со слов Якова Софроныча Скороходова. А пока что необходимо заметить, что стилистическая «чеховиана» определяется с первых строк «Человека из ресторана». Так, повесть И.С. Шмелёва открывается монологом главного героя, Якова Скороходова, возмущенного злобными, клеветническими словами пьяницы-квартиранта, выдворяемого из скороходовского жилища за неуживчивость, «гордый» характер и постоянный «нетрезвый вид» (2, 390). Речь Скороходова и ответный выпад квартиранта заставляют читателей вспомнить героев ранних рассказов А.П. Чехова. Вот как начинает свою исповедь Яков Софроныч: «...Я человек мирный и выдержанный при моём темпераменте, – тридцать восемь лет, можно так сказать, в соку кипел, – но после таких

слов прямо как ожгло меня. С глазу на глаз я бы и пропустил от такого человека... Захотел от собаки кулебяки! А тут при Колюшке и такие слова!» (2, 390). Такой приём похвальной самоаттестации «маленького человека», оказавшегося неожиданно в конфликтном, опасном для репутации скандале, встречается в ранних рассказах А.П. Чехова. Почти в сходных выражениях рекомендует себя читателям герой чеховского рассказа «Сапоги», фортепианный настройщик Муркин: «...Что же это такое? Я человек ревматический, болезненный, а ты заставляешь меня выходить босиком! Отчего ты до сих пор не даёшь мне сапог? Где они?» (3, 7). Вряд ли простым совпадением фразеологических оборотов можно объяснить такое сходство начал речевых самохарактеристик героев рассказа Чехова и повести Шмелева. У Чехова разговор о сапогах, не выставленных герою с кошачьей фамилией (Муркин) коридорным Степаном завершается в финале скандалом, чуть не стоившим жалкому, смешному человеку жизни. Актёр в костюме Синей Бороды, ночевавшей в номере жены актёра в костюме Короля Бобеша, чтобы доказать свою невиновность оскорбленному мужу-рогоносцу, погнался с заряженным револьвером за Муркиным, пожелавшим вернуть свои сапоги. После этого случая фортепьянный настройщик прибавлял к своему «титулу» ещё одно слово: «раненый». Используя приём усеченного цитирования художественного текста рассказа Чехова «Сапоги», Шмелёв добивается особого психологического эффекта, предлагая вдумчивому читателю воспринимать и оценивать своих героев сквозь призму чеховских рассказов о маленьких людях. Тем самым Шмелёв определяет для своего героя, официанта Якова Скороходова некую исходную, стартовую позицию. Если квартирант, оскорбивший Скороходова, по своей литературной родословной вполне может быть отнесён к пошлым и жалким людишкам из рассказа «Сапоги», то Яков Скороходов лишь слегка, отдельными словами и оборотами речи походит на них. На деле он давно преобразился в человека совестливого, неомертвлённого духовно и нравственно.

Есть в повести И.С. Шмелёва «Человек из ресторана» ещё один, чрезвычайно интересный, проясняющий отношение писателя к теме «маленького человека» сюжетный фрагмент. На первый взгляд, его можно рассматривать как изобразительную подробность, дополняющую пёструю галерею ресторанных типов. Приведём этот фрагмент: «Пришел я в ресторан, а в официантской наши очень горячо рассуждают. А это Икоркин. Маленький такой и черненький, как блоха, но очень цепкий и может говорить. И Икоркиным-то его прозвали на смех – очень любил, как поступил, икорку с ложечек и тарелок слизывать. Оказывается, общество устраивается для всех официантов, для поддержки. Вот Икоркин и требовал, чтобы записывались, по полтиннику в рассрочку. Но только нас метрдотель разогнал и оштрафовал Икоркина на рубль за грубость» (2, 421). Как видим, здесь органично, хотя и несколько причудливо, соединились элементы последней повести А.П. Чехова из мужицкой жизни («В овраге») и раннего чеховского рассказа «Папаша». Шмелёвский герой Икоркин является, с одной стороны, литературным родственником дьячка из повести «В овраге», прославившего Уклеевку неприличным объединением икрой на поминках какого-то богача (один съел всю икру, не видя и не слыша негодующих свидетелей его постыдного чревоугодия). Вот и один из героев повести «Человек из ресторана» получил презрительное прозвище Икоркин за это же пристрастие к дорогостоящему яству богачей. Эта художественная деталь для Шмелёва, как и для его учителя А.П. Чехова, становится мерилем падения человеческого достоинства в «маленьких» людях.

* * *

Как уже отмечалось, мотивы ранних произведений А.П. Чехова имеют важное значение в организации сюжета и образной системы повести Шмелёва «Человек из ресторана». Определяются эти мотивы и в тех фрагментах, где повествуется о чувстве музыканта Черепихина к дочери Скороходова, Наталье Яковлевне. Вся история безответного чувства Поликарпа Си-

доряча Черепихина к Наталье Яковлевне Скороходовой включается в сюжет повести Шмелёва в качестве одного из главных смысловых объёмов произведения, касающегося судьбы маленького человека в России рубежа XIX–XX веков.

В характере шмелёвского героя со смешной фамилией Черепихин обнаруживаются благородные качества рыцаря, готового беззаветно вступить за честь дамы сердца, рискуя вызвать гнев возлюбленной и её отца: «... И начал говорить, что скандал из-за Наташки на катке был у офицера со студентом, который с ней раньше катался. И вдруг вынул газету и показал.

– Прочтите, если вру. Тогда я из оркестра убежал, чтобы Наталью Яковлевну домой увести, а то бы и она в протокол попала.

Прочёл газету – верно, сказано про скандал из-за барышни.

Сейчас на квартиру – и матери открыл.

<...> Та на Наташку со всякими словами <...> А та хоть бы что! Перекинула косу, заплетает и так дерзно смотрит.

– Это, говорит, – вам кто же?.. Черепиха сообщила? – так насмешливо. – Ну и каталась! Что же тут особенного?! Это подругин брат, и подруга с нами каталась...» (2, 468).

Внимательному читателю того времени, что эта ситуация чем-то напоминает фрагмент знаменитого рассказа А.П. Чехова «Человек в футляре», когда Беликов явился к брату Вареньки, учителю географии Медведенко, чтобы выразить своё возмущение неприличным катанием девицы на велосипеде по улицам города. Да ещё вместе с братом, учителем гимназии! Разговор этот завершился для Беликова прискорбным образом: коллега Медведенко взял «фискала» за шиворот и спустил с лестницы под ноги вошедшей Вареньки с подругами. И в повести Шмелёва читателю словно бы ненавязчиво предлагается сравнение Черепихина с Беликовым, тем более, что в реакции Наташи Скороходовой может оказаться доля здравого смысла учителя Медведенко: «Ну и каталась! Что же тут особенного?!» (2, 468).

И вот уже читатели готовы согласиться с тем, что ресторанный музыкант заслужил вполне обидное прозвище Черепиха, в качестве последователя «футлярных» заветов Беликова. Однако дальнейшее поведение Черепихина, да и самой Наташи Скороходовой разубеждают читателей в справедливости параллели между Беликовым и музыкантом. Герой Шмелёва искренен и самоотвержен в своём стремлении спасти Наталью Яковлевну от общения с кавалерами, чьи понятия о чести и благородстве, мягко говоря, сомнительны. Черепихин открыто говорит о мотивах своего поступка, защищая идеалы добра, правды и благородного поведения рыцаря. Когда, разгневанная упреками матери, Наташа запальчиво крикнула: «Можете проверить! Только грязные людишки могут так клеветать!» – в герое Шмелёва пробуждается подлинная его сущность, рослый, физически очень сильный, в прошлом солдат русской армии, Черепихин носит в груди горячее сердце лучших героев А.Н. Островского, имеет ранимую душу и жаждет во всём справедливости добиться. В цитируемом фрагменте герой повести Шмелёва «Человек из ресторана» возвышается до уровня благородного и страдающего князя Мышкина в известных эпизодах романа Ф. М. Достоевского «Идиот»: «А Черепихин всё слышал. Вышел из комнаты и на меня с укором посмотрел. И прямо к Наташе:

– Наталья Яковлевна, зачем? Я хотел вас защитить от неприятности... Очень испугался за вас... И даже губы у него запрыгали. И ушёл в комнатку. И Наташке стало совестно. Пошла она к нему и постучала.

– Поликарп Сидорыч, отворите! Не сержусь я!.. Что за глупости!..

Но он не отворил ей дверь. И. Луша даже её пристыдила:

– У, дура, а ещё образованная! За что человека-то обидела?» (2, 469).

В этом фрагменте повести Шмелёва есть дополнительный внесюжетный смысл, касающийся специфики понимания автором образа маленького человека. Случайные, на первый взгляд, слова в репликах героев и героинь обретают у Шмелёва глубокий смысловой оттенок,

образуют лексический подтекст, определяющий мысль автора. Фамилия музыканта, Черепашин, окончательно проясняет отношение Шмелёва к музыканту, зарабатывающему на жизнь игрой в ресторане и на катке. Обидное прозвище «Черепаш», данное герою «образованной» Натальей Яковлевной Скороходовой, ещё нагляднее оттеняет ту социокультурную грань, за которой осталась эпоха маленьких людей из ранних рассказов А.П. Чехова. Теперь, в России рубежа XIX–XX веков, шмелёвскую Москву населяют, вместе с остатками «футлярного» племени, новые люди. Это герои, сумевшие выбраться из черепашьего панциря «футлярных» представлений о жизни к нравственным ценностям, достойным настоящего человека. Разглядеть такого человека среди многочисленных вчерашних мелких и ничтожных существ «футлярной» России – штука не простая. Особенно для «образованных» молодых людей, не имеющих опыта сердцеведения и душепонимания. Обмирщенные, по мнению героя-повествователя (и автора) учебные заведения России этому научить пока не могут. Так в повести Шмелёва «Человек из ресторана» заявляет о себе тема духовного кризиса, который пережила Россия начала XX столетия.

В повести И.С. Шмелёва «Человек из ресторана» заявляет о себе мотив духовного возрождения маленького человека в России начала XX столетия. Обращение Шмелёва к наследию Чехова обусловлено поисками автора «Человека из ресторана» путей выхода из общерусского духовного и нравственного тупика в канун первой мировой войны и новой Смуты.

Литература

1. *Суматохина Л.В.* Традиции А.П. Чехова в прозе И.С. Шмелёва // Наследие И.С. Шмелёва: проблемы изучения и издания: сборник материалов международных научных конференций 2003 и 2005 гг. – М., 2007.
2. *Шмелёв И.С.* Неупываемая Чаша: Романы. Повести. Статьи. – М., 1996.
3. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 4. – М., 1976.

Н.В. Попова

Вологодский государственный педагогический университет

РЕЛИГИОЗНЫЕ ИСКАНИЯ В «РАННЕМ ДНЕВНИКЕ» (1907–1913) М.М. ПРИШВИНА

М.М. Пришвин – один из самых удивительных писателей XX века, поэт, фотограф, путешественник, мыслитель. Его жизнь была длинной и загадочной. Загадки жизни и творчества писателя открывают нам дневники Пришвина. Исследование дневников Михаила Михайловича не только открывает возможности для проникновения в глубинные уголки души писателя, определения самосознания выдающегося художника, но и помогает более полно взглянуть на русскую культуру XX века.

Первые сохранившиеся страницы дневника относятся к 1905 году – времени меняющейся политической ситуации в России, а последние сделаны в январе 1954 года – дата кризиса сложившейся политической системы. Таким образом, на страницах дневников Михаила Пришвина обнаруживается описание целой эпохи, трагической, но вместе с тем, очень интересной с точки зрения истории, культуры и литературы.

Дневник М. Пришвина предельно откровенен, напоминает исповедь или же молитву, в этом он признаётся в 1940 году, когда становится близок к православию: «Начинать дневник надо, как молитву, т. е. как будто в своих поступках и мыслях даёшь отчёт Богу. Но я не знаю, возможно ли это. Вспоминаю, однако, что о. Даниил, когда во время молитвы приходили ему разные мысли, записывал их угольком на стенах своей кельи. Так и тут надо молиться и потом главное, что приходит в голову во время молитвы, записывать» (6, 259).

«Ранний дневник» писателя (1905–1913) отличается от всех последующих тематическим расположением материала. В 1978 году Валерия Дмитриевна Пришвина, публикуя фрагменты из «Раннего дневника», писала: «Ранними дневниками, ещё никем до сих пор не читанными, мы называем разрозненные записи на отдельных листах разного формата и разной сохранности... На некоторых помечен год написания, иногда приходится определять время записи приблизительно» (4, 691). Пришвин называл «ранние» записи «смешанными клочками», они были распределены по темам, подписаны рукой автора: Любовь, Начало века, Хрущёво, Путешествие из Павлодара в Каркаралинск, Богоискательство, Крым. Дневниковые записи с 1913 по 1954 год расположены только хронологически.

В «Раннем дневнике» Михаила Михайловича находят отражение религиозные искания писателей-символистов. В начале XX века Пришвин знакомится с представителями этого литературного направления, становится близок к символизму, посещает Религиозно-философское общество. Тем не менее, он не сливался с символизмом, а шёл в литературе своим собственным путём. М. Пришвин всегда оставался самобытным, индивидуально независимым писателем и человеком, по-своему видевшим мир природы и человеческой души, любившим Прекрасную Даму и реальную женщину (В.Д. Леорко), с которой реализовалось его стремление к счастью и Богу.

Жизнь символистов и декадентов начала XX века была наполнена мистическими, религиозными и философскими теориями. Главное их увлечение – «богоискательство», сектантство. Потеря нравственных ориентиров, «смерть Бога», социальные катаклизмы – всё это подталкивало к поиску опоры в образе Спасителя, к новому религиозному сознанию.

М.М. Пришвин также обращался к идеям Ф. Ницше. Интерес к немецкой культуре и философии возник у писателя ещё во время учёбы в Лейпцигском университете (1900–1902). Идеи философа: эстетизм, индивидуализм, свобода творчества и личности, идея сверхчеловека (в своей роли поэт-теург приобретает черты сверхчеловека), «смерть Бога» оказались близки символистам, «считавшим, что подлинной социальной революцией может быть только революция духа, осуществление которой невозможно без изменения человеческого сознания» (3, 117). Слова «Я – Бог» часто встречаются в дневниковых записях писателя, привязывая свою семантику к различным авторам. В дневнике 1923 года, комментируя циклы идей, «которые сухо засели в голову из литературы времени богоискательства», он сообщает: «Ницше сказал сверхчеловекам: “Я – Бог” и тем самым свернул себе шею. Гиппиус говорит: “Я – это Ты в моём сердце возлюбленный”» (5, 279).

Некоторые символисты уходили в народ (А. Добролюбов, Л. Семёнов-Тяньшанский) и основывали секты, но большинство из них поддерживало связь с сектой хлыстов Петербурга. Другие искали Бога в глубине заволжских лесов у раскольников. Такое паломничество совершали Д.С. Мережковский и З. Гиппиус. Как утверждает А. Эткинд, «секты – особая сторона русской истории» (8, 3). Одни из самых крупных русских сект в России начала XX века – хлысты, духоборы, молокане, штундисты, баптисты. На страницах дневника М. Пришвина неоднократно упоминается секта Хлыстов. Хлысты верили, что Христос может приходить на землю несколько раз, вселяясь в разных людей, поэтому многие хлыстовцы считали себя Христами. От такого количества Христов и появилось название – хлысты. Декаденты, как сообщают дневниковые записи от 2 ноября 1908 года, не одобряли хлыстов, потому что те обожествляли человека... «значит, делают то же, что другие, обожествляя царя или Папу» (4, 190). Если Д.С. Мережковский – глава интеллигентского сектантства, то Легкобытов – народного. Пришвин виделся и общался с Легкобытовым – предводителем петербургских хлыстов. В «Раннем дневнике» он называет его «книжником, чёрным, лохматым – хлыстом» (3, 186). 9-го января 1909 года на страницах дневника Михаила Михайловича появляется запись о том, что у него были хлысты. Он готовил их к выступлению на Религиозно-философском

собрании. Пришвина очень интересовала эта секта. Он считал так: «Если рассуждать, то это настоящая религия, если чувствовать – нет» (4, 201). Хлысты отвергали церковь, ставя на её место жизнь. Пришвин говорил об этом, как о перемещении с неба на землю. Он задавался целью «разобрать их секту, изучить основательно» (4, 201). Это выступление так и не состоялось, но А. Эткинд пишет о том, что Михаил Михайлович узнал много интересного: «Например, чемреки считали Блока одним из своих пророков» (8, 465).

У Пришвина возникает мысль о том, что хлыстовство очень близко к тому, что проповедают декаденты: «Все царства Легкобытова, Мережковского, Иванова, Рябова... И процесс одинаковый: Я – Бог. И потом образование царства. Ты больше я» (4, 203). Намного позднее, в 1940 году Михаил Михайлович вернётся к этой мысли, когда встретит Валерию Дмитриевну Леорку, свою последнюю и очень сильную любовь: «Буржуазный индивидуализм кружка Мережковского против индивидуального «“Я – бог”, “Ты – мой возлюбленный” – вехи Зинаиды Гиппиус. “Мы” – хотел Мережковский»» (6, 27). «Веги» З. Гиппиус – это аллюзия на её стихотворение «Молитва» 1897 года, а имея в виду «мы» Мережковского, Пришвин повторял мысль «Раннего дневника» о том, кто должен стать в России крестоносцем: «У Мережковского. Был Блок. Блок сказал, что Мережковский, – я знаю, мы не донесём, но другие донесут. Наш трагизм вот в чём: это не мы, но мы должны говорить – это мы» (4, 198).

Пришвин фиксировал практически всё, что видел, слышал рядом с хлыстами, что думал о них, более того, порой даже провоцировал: он сообщил Легкобытову, что является его рабом. Реакция главного хлыста и её комментарий Пришвиным не заставили себя ждать: «Я сказал: буду рабом его – как он глазами-то заходил. Вот гордость! Это же искушение сатаны и есть: будешь Богом...» (4, 207). По словам Пришвина, Легкобытов считал писателя своим, кроме того, мечтал переманить к себе и Мережковского: «Вы простой, вы возле земли живёте, а он улетел высоко, вот его оттуда бы хорошо свести» (4, 209). После разговора с Легкобытовым о Мережковском, Пришвин написал: «Всё, чем мы живём: сказочки и проч. искусство – всё сказочки, пусяки; мы – шалуны» (4, 209).

Богоискательство стало актуальным и для Михаила Михайловича. Писатель ездил к «Светлому озеру» в Керженских лесах Нижегородской губернии, где в своё время уже побывал Дмитрий Сергеевич, которого там хорошо помнили и уважали, более того – принимали за своего (4, 175). Из этого путешествия он привозит произведение «У стен града невидимого. Светлое озеро». В «Раннем дневнике» писатель говорит, что ему хочется искать Бога, «чего-то вне себя, что можно постичь и верить» (4, 46). Михаил Михайлович верил, что обязательно придёт спасение: «Бог, только Бог выведет... Вот Моисей... Фараон... Казни» (4, 56).

Желание приблизиться к Богу «приводить себя в согласие с ним», видеть прекрасное в мире, осознание себя и своей души ставится в дневнике в оппозицию душе, погружённой во тьму, эти два пограничных состояния являются писателю в художественных образах: «Как я представляю себе Бога? Это что-то похожее на таинственные голоса перед зарёй, когда в саду полумрак... А также и на те настроения, когда солнце садится, похоже на звёзды... Как я себе представляю дьявола? Это то сладкое ожидание ночью... ночные замыслы, подхватываемые какой-то силой, неумолимо влекущие к чему-то, к унижительным вещам... и кончающиеся презрением к самому себе... Почему я не хочу прервать дьявольское... Потому что, если и заводит иногда в ту бочку с рассолом, то, с другой стороны, приносит счастье творчества... Впрочем, тут мой анализ кончается, и, вероятно, последнее неверно» (4, 65).

Религиозные искания стали неотъемлемой частью культуры начала XX века, не случайно Михаил Михайлович в уже довольно позднем дневнике 1943 года определяет символизм «как попытку художников определить своё место в Божьем творчестве» (7, 546).

Важная часть дневника писателя – это связь с художественным творчеством: в дневнике часто впервые появляются художественные образы будущих произведений, материалы

и черновики задуманных рассказов, очерков и даже романов. В «Раннем дневнике» Михаила Пришвина обнаруживаются материалы для создания задуманного, но не осуществлённого романа с ключом «Начало века. Из эпохи кающейся интеллигенции». Это произведение о литературной, общественной, культурной и религиозной жизни начала XX столетия, о «цветущей трагической эпохе словесного творчества», как сам писатель называл начало века в России. Прототипами персонажей романа стали самые известные деятели описываемого времени: Мережковский, Легкобытов, Щетинин, Розанов, Ремизов, Блок, Белый и др.

Эпиграф к роману обозначил главную проблему задуманного произведения: декаденты, сектанты, все они потерялись в поисках Бога, они слишком усердно искали его в народе, в самих себе (хлысты), но так и не нашли, а лишь искалечили собственные души.

Эпиграф звучит следующим образом:

Меня нашли не искавшие Меня,
Я открылся не вопрошавшим обо Мне (Исайя)

Главный герой романа F. попадает в среду символистов: «Я вошёл в литературные круги Петербурга, когда писатель покинул старый народный крест и радостно взял в свои руки цвет. Я вошёл в литературу в это время – после 1905 года – и хочу с вами теперь поделиться... увя! Теперь уже воспоминаниями: теперь старый крест сопрел, цвет увял, крест и цвет лежат теперь одинаково под обломками нашего быта <прписка: очерк декадентства>» (4, 290).

Одна из глав романа – «Капернаум». Это трактир (чайная), который носит название древнего города на побережье Тивериадского моря, где пребывал Христос. Это особенное место: «Всякий ищущий из народа приходит в соприкосновение с этим Капернаумом и здесь вступает в сферу какого-нибудь царства» (4, 248). Этот трактир – место приюта, как интеллигенции, так и романтиков из народа, в числе которых может быть «исповедующий культ молчания Добролюбов» (4, 248). В дневнике 1911 года Пришвин значительное внимание уделяет сектантам Новгорода. Как сообщает Я. Гришина в комментариях к дневнику 1941 года, Пришвина привлекает стихия свободной мысли собирающихся в новгородском трактире с библейским названием «Капернаум» (5, 815). В этой части освещается много актуальных для начала века религиозных проблем: проблема веры, испытания себя и Бога, проблема умаления церкви, соотношение морали и религии, проблемы сектантства (в том числе хлыстовства).

В творчестве Михаила Михайловича большие жанры часто образуются на основе малых, а миниатюра становится основным строительным жанром Пришвина. В романе «Начало века» мы обнаруживаем их значительное количество. Светлое религиозное чувство проявляется в миниатюре «Православный ясный». В ней автор высказывается по поводу умаления церкви, испытания человека и Бога. Главный вывод, к которому он приходит – следует верить, а не испытывать, не нужно умалять церковь: «Хочешь – верь, хочешь – не верь. Только не испытывай, испытывать человека – дело пустое, а испытывать Бога... Испытать не испытаешь, а только заразишься гордостью, “моё мне!” – а моего и нет ничего, всё Божье, что моё? Священники, говорят, церковь умалют. Ну, хорошо, священники умалют, а кого же церковь худому научила – нет, говорят, пойду в избу, буду в избе молиться... вот и Толстой. Так издания разные убили веру, и, конечно, ему легче в кинематограф сходить, чем в церковь» (4, 250).

Соотношение морали и религии показано в миниатюре «Бисмарк» (мораль прочнее религии). Это история веры одного кадета, прозванного Бисмарком за усы. Он перестает верить, так как его не оттолкнула икона, которая (как ему сообщили) отвергает грешников, а он был грешен. После этого он усомнился. Кадет заявляет: «Религия – фальшивая монета, в религии честности нет: там всегда выход есть, там нельзя прижать человека. И опять на тот свет. У нас непременно тут надо, а у них выход: тот свет» (4, 250).

Поиск Бога – основная тема романа «Начала века». Пришвин говорит о новом религиозном сознании. Миниатюра «Нивы побелели» повествует о том, что люди уже готовы принять нового Бога. Она имеет кольцевую композицию. Миниатюра начинается так: «На трамвае встретил Легкобытова: Посмотрите, вокруг нас нивы побелели, грачи табуняются, пора собирать урожай» (4, 257), а заканчивается следующим образом: «Нужно людям пуп от Бога отрезать, я не хочу быть седым волосом в голове Авраама. Корни утомились держать старого Бога, нивы побели, плоды вянут» (4, 258). В данном контексте просматривается глава четвёртая «Евангелия от Иоанна»: «Не говорите ли вы, что ещё четыре месяца, и наступит жатва? А я говорю вам: возведите очи ваши и посмотрите на нивы, как они побелели и поспели к жатве» (1, 104). Жатва – это готовность души и сердца человека принять Бога, в Библии – это готовность принять Христа и Царство Божие, у сектантов – нового Бога.

Чем больше главный герой задумывается о богоискательстве символистов и сектантов, тем больше он понимает, что Бога искать не надо, он всегда рядом, Е. смотрит на две маленькие звёздочки на небе, как на «две радостные минуты в жизни» и понимает: «Что же все требуют признать Христа, когда вот Он и есть, как опознавать ещё то, что есть постоянно и живёт постоянно с тобой во всей этой скудной жизни?» (4, 270).

К Богу Михаил Пришвин всё чаще обращается на закате жизни, после знакомства с последней истинной любовью – Валерией Дмитриевной Леорко. Она пришла к нему в качестве секретаря, писателю казалось, что он ждал её всю жизнь. Они прожили вместе 14 лет, именно с этой женщиной он воплотил столь любимый им мотив счастья в земную жизнь: «Мы отправились путешествовать в неведомую страну вечного счастья» (6, 29). Она соединила в себе земное и небесное, невесту и жену. Свою первую любовь в 29 лет он сравнивал с «утренней звездой», называл «невестой поэзии», Валерию же Дмитриевну, которую встретил и полюбил в 67, называл «невестой жизни», сравнивал с «звездой вечерней», как в стихотворении К. Бальмонта «К Мери»: «Жень-шень» – это о звезде утренней, теперь должно возникнуть нечто о звезде вечерней: «Звезда вечерняя моя» (6, 107). Эта встреча изменила М. Пришвина как писателя и как человека, от стремления познать душу через природу он двигается к познанию души напрямую: «Довольно, Аксюша, природы: вот она, матушка, сама видишь, как она наколошматила, еле жив остался. То время прошло, теперь я иду к душе человека» (6, 123).

Михаил Пришвин часто сравнивал любовь с женскими образами. Большую часть дневника он писал об опустошающей неразделённой любви, любви-одиночестве, которая олицетворяется в образе Марухи – злого духа в славянской мифологии, приносящего смерть и мор. Иная любовь – Марфа, которая «суется и заботится о многом», и любовь – Мария, которая избрала «благую часть» и заботится о душе (1, 78).

Судьбоносная встреча с любовью, которая заботится о душе, заставляет писателя рефлексировать, побуждая его рассматривать свою жизнь после возвращения из Германии до встречи с Лялей (домашнее имя Валерии Дмитриевны), как «кокетливую игру в уединённого человека», «как одну из форм эстетического демонизма», которая имеет ницшеанские корни: «Странническое блуждание по неустроенной стране в костюме охотника с дикаркой и детьми, вызов мещанскому обществу и т. д. – всё до точности происходит от ницшеанского сверхчеловека в русском издании. Вот в таком жизненном оформлении развивался талант из его нравственных посылок вовсе другого происхождения, чем эта форма охотника и ницшеанца» (6, 257).

Валерия Дмитриевна была православной верующей, Михаил Михайлович Пришвин, пройдя через различные идеологические влияния (старообрядчество, марксизм, ницшеанство, сектантство), остался православным до конца своей жизни. Кончина не страшила его: «Пришвин не боялся смерти, он – «человек христианской природы» (2). По этому поводу можно процитировать «Ранний дневник» Михаила Пришвина, где он предвидит конечный

результат своих жизненных исканий в романе «Начало века»: «Судьбу нашего мальчика уже предрёк Достоевский, он сказал, что, куда бы не бегал такой мальчик, в конце концов он прибежит ко Христу» (3, 301).

Литература

1. Библия. Книги священного писания ветхого и нового завета: канонические. – М., 1992.
2. *Варламов А.Н.* М. Пришвин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/202120/read>
3. *Подоксёнов А.М.* Фридрих Ницше в контексте мировоззренческого диалога Михаила Пришвина и Василия Розанова // *Филологос*. – 2010. – № 7.
4. *Пришвин М.М.* Ранний дневник. 1905–1913. – СПб., 2007.
5. *Пришвин М.М.* Дневники. 1923–1925. – СПб., 2009.
6. *Пришвин М.М.* Дневники. 1940–1941. – М., 2012.
7. *Пришвин М.М.* Дневники. 1942–1943. – М., 2012.
8. *Эткинд А.М.* Хлыст: Секты, литература и революция. – М., 1998.

А.Н. Сухова

Ивановский государственный университет

ОБРАЗ «СВЕРХЧЕЛОВЕКА» И ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

Эпоха рубежа XIX–XX веков в России – время переоценки ценностей в философии, науке и искусстве. Большое воздействие на различные сферы духовной жизни России оказало учение Ф. Ницше. Интерес к его философии у русских мыслителей и писателей был связан с тем, что «нет не только такой философской проблемы, которой не коснулся бы Ницше... но нет и такой, где бы от Ницше не шла линия и традиция особой, оригинальной или весьма обновленной философской мысли» (3, 114).

Ф. Ницше выступил с критикой современности, начал «поход против морали» (4, 740) и «приступил ... к чудовищной задаче Переоценки» (4, 756). «Сверхчеловек», по Ницше, – мифический образ, сильная личность, индивидуалист, он имморален, жесток, безжалостен, но одновременно «сверхчеловек» – это и обобщенный образ человека будущего. Главная философия Ницше – идея «сверхчеловека», существующего вне идеалов, норм и ценностей – привлекала внимание многих мыслителей и писателей, в том числе и М. Горького.

Для Горького особенно значима была ставка на сильную, крупную личность, которая находила бы «смысл» в самой себе – в своей свободе и самозаконченности, в творческой самореализации. Горькому близка ницшеанская идея «сверхчеловека» не потому, что он испытывал прямое воздействие идей немецкого философа, а потому, что сам исторический момент порождал в чем-то сходные по типу жизнеощущения. Идея и образ «сверхчеловека» предстали для него перспективой будущего созидания личностью нового, лучшего типа человека.

Горький считал, что «аристократ» и «сверхчеловек» скрыты в каждом человеке, важно лишь пробудить «аристократа» в кажущемся «плебее». Именно знание об этом заставляет Луку в пьесе Горького «На дне» «уважать человека» и, по словам Сатина, «действовать на людей, как кислота на медную монету» (1, т. 7, 173), то есть всячески стимулировать пробуждение «естественно-человеческого» самостояния. Ницше воспринимал будущее как торжество аристократии и видел гармонию в утверждении естественной сословности, в которой каждый «на своем месте» (4, 737). Горький по-иному представляет будущее. Отчетливо видна принципиальная разница в особенностях мирозерцания немецкого философа и русского писателя. Мир Ницше – мир без Бога, у Ницше «Бог умер» (4, 8), «Умерли все боги; теперь мы хотим, чтобы жил сверхчеловек» (4, 57), и «сверхчеловек», заступивший на его место

лишь формально, воспринял его роль «старшего» над миром. Как и у Ницше, у Горького Человек «заступает на место» «умершего» «старого Бога», но при этом сам становится Богом, освобождается от «условностей» материального бытия не только социально, но и метафизически, став способным к сотворению чудес.

В период 1890–1900 годов в творчестве Горького на первый план выдвинулись этические мотивы: переоценка преступления и наказания, зла («греха»), добра (любви и сострадания), правоты и силы. В русской традиции вопрос о преступлении всегда был связан с вопросом о нравственном наказании: чувстве вины, муками совести, душевном истязании. Однако в начале XX века даже самое тяжкое преступление – убийство – стало пониматься не как вина, а как беда преступника, с которого снималась ответственность за содеянное. Вина возлагалась на окружающую среду. Вопрос о «несчастном» (говоря словами Ницше, «бледном» (4, 27)) преступнике поднимался в творчестве Горького. Художественное воплощение такая постановка вопроса нашла в романе «Трое». В центре внимания не зло преступления по отношению к пострадавшему от него, а осмысление состояния самого преступившего. Кузнец на глазах мальчика убивает жену, но «никто не заплакал, никто не пожалел» (1, т. 5, 53) её, и всем жалко убийцу-кузнеца, а не жертву. Илья Лунев, убивший купца Полуэктова, просто повинувшись инстинкту человека, на пути которого стоит жалкое существо, не воспринимает убийство как преступление. Илья, как ему казалось, освободился от того, кто виноват в его неудавшейся жизни. По логике автора, в беде Лунева виноват убитый им Полуэктов и Илье не в чем каяться. Преступление, осмысленное как несчастье героя, – это сквозной мотив в романе «Трое»: «Не волк, а несчастный человек...» (1, т. 5, 165); «Что купец? Он несчастье мое, а не грех...» (1, т. 5, 216). Здесь явно прослеживается переключка с мыслью Ницше о «несчастье, замаранном понятием греха» (4, 651). Ницше в книге «Так говорил Заратустра» писал о том, что «земля полна лишними, жизнь испорчена чрезмерным множеством людей» (4, 32), но он всё же понимал убийство как преступление, то есть как жестокий вызов человека богам. Заратустра говорит в своей притче «О бледном преступнике»: «Вы не хотите убивать, вы, судьи и жертвоносители, пока животное не наклонит головы? Взгляните, бледный преступник склонил голову, из его глаз говорит великое презрение. <...> То, что он сам осудил себя, было его высшим мгновением; не допускайте, чтобы тот, кто возвысился, опять опустился в пропасть!» (4, 27). По Ницше, совершивший убийство человек, прежде всего, убивает человека в себе. Таким образом, он как бы «превосходит» человека. Но его бедный разум не выдерживает этого «безумного» поступка, и после убийства он еще и грабит свою жертву, чтобы тем самым как-то объяснить собственное преступление. «Бледному» преступнику не хватало духа совершить убийство «просто так».

Горький в романе «Трое» фактически дал иллюстрацию притчи Заратустры. Илья тоже не признаёт суда над собой, смеётся над следствием, судьями. Он не преступник в своем понимании. «Из-за тебя, проклятый, всю свою жизнь изломал я, из-за тебя!.. Старый демон ты! Как буду жить?.. Навсегда я об тебя испачкался...» (1, т. 5, 264), – звучат слова Ильи в адрес купца. Отношение «греха» и «наказания» в христианском понимании Горький не приемлет. Он близок к Ницше, который говорил о «тупом механизме» наказания. «Со счетами в руках к богу» (1, т. 5, 135); «Просто очень... Согрешил, помолился – чист! Валяй опять – грехи...» (1, т. 5, 285), – размышляет Илья об окружающих его людях, преступивших нравственные заповеди. В финале Лунев отрицает совесть: «Совести нет...» (1, т. 5, 315). Но его самоубийство можно толковать двояко: как возмущение социальной несправедливостью и как самонаказание под влиянием совести.

Переоценка в творчестве Горького произошла и в понимании греха. У писателя встречается необычный для классической литературы мотив грешников, не только не раскаявшихся, но и «ненаказанных» совестью. В центре рассказа «На плотях» стоит вопрос о грехе. Ге-

рои олицетворяют два типа греха: активный – Силан Петров и пассивный – его сын Митя. Митя – это типичный представитель «*gessentimen*» (термин Ницше, означающий «мести от бессилия»). Митя не способен к продлению рода, обижен на отца, отбившего у него жену, страдает религиозной иступленностью, стремится уйти из мира. В рассказе «На плотях» затрагивается проблема: что более ценно в жизни – мораль или сила и красота? Горький решает этот вопрос в эстетическом, неморальном ключе. Такое решение вопроса совпадает с принципиальным положением Ницше, что мир может быть оправдан только эстетически. Оправдание жизни, по Ницше, заключено в ней самой, в её красоте и силе, а не в отвлеченных моральных нормах. «Видно? Пускай видят! Пускай все видят! Плюю на всех. Грех делаю, точно. Знаю. Ну что ж? Подержу ответ Господу <...> Грех! Все знаю! И все преступил. Потому – стоит» (1, т. 2, 71), – говорит, оправдывая свой грех, Силан Петров.

Ницше в «Антихристианине» предпринял радикальную критику всех традиционных «ценностей», в том числе и христианства, выступил с проповедью «иммориализма», отрицая «тот род морали, который, как мораль сама по себе, достиг значения и господства, – мораль *decadensa*, говоря осознательнее, христианскую мораль» (4, 763). Общество вне христианской морали представлено в рассказе Горького «Каин и Артем». В начале рассказа дается описание нижегородского Шихана, улицы, «где отложились городская голь и рвань – разные “забракованные люди”» (1, т. 4, 79). Шихан – это «дионисийская» часть Нижнего Новгорода, где царит хаос бытия, где «солнце, точно боясь осквернить свои лучи грязью, только ранним утром осторожно и ненадолго заглядывает на улицу» (1, т. 4, 79). Это царство народного разврата и веселья, без стыда и совести – вне морали. «Странно и чуждо всему звучит в этой улице имя Христа» (1, т. 4, 79). В рассказе «Каин и Артем» прослеживается проявление «воли к власти», провозглашённой Заратустрой: «Везде, где находил я живое, находил я волю к власти...» (4, 82). Герой рассказа красавец и силач Артем пожалел бедного еврея Каина, взяв его под свою защиту, но затем в своей жалости к слабому, одинокому, беззащитному существу он почувствовал «опасность отворачивания от жизни». Каин не просто просит Артема защитить его из жалости. Артем должен стать «силой», которая будет управляться «умным» евреем Каином. В лице Артема Каин видит «сильнейшего врага», силой которого хочет воспользоваться. «Так сначала сильный пожалел умного, потом ум пожалел силу, и между двумя собеседниками пронеслось некоторое веяние, немного сблизившее их» (1, т. 4, 104).

Увлечение философией Ницше у Горького, как и у многих писателей рубежа XX века, не было случайным. В философии немецкого мыслителя он находил то, что отвечало его собственным взглядам. Писатель вовлекал в круг своих размышлений о российской жизни этическую проблематику Ницше, использовал, переоценивая, некоторые его философские мотивы в собственных художественных произведениях, однако корректировал учение немецкого философа «в отечественном “народническом духе”» (2, 27).

Литература

1. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. – М., 1968.
2. Зобнин М.Ю. По ту сторону истины (случай Горького) // Максим Горький: pro et contra. – СПб., 1997.
3. Михайлов А.В. Предисловие к публикации Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла» // Вопросы философии. – 1989. – № 5.
4. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 2. – М., 1990.

**ВОПРОС О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ В.В. ВЕРЕСАЕВА
В СВЕТЕ КОНЦЕПЦИИ «ЖИВОЙ ЖИЗНИ»**

Вопрос о художественном методе В.В. Вересаева долгое время не рассматривался в качестве самостоятельной литературоведческой проблемы. Это обстоятельство связано с тем, что с момента публикации первых произведений писателя в научно-критической литературе за ним прочно закрепилось звание одного из ярчайших представителей критического реализма. Такая концепция творчества Вересаева и все соответствующие ей выводы об особенностях идейно-образной системы произведений остаются доминирующими и сегодня. Тем не менее, образовавшаяся ещё в конце XX века тенденция к переосмыслению традиционных оценок творчества классика и расширенному толкованию его произведений дает возможность по-иному определить особенности творческого метода писателя.

Актуальность статьи обусловлена необходимостью объективно определить место литератора в обилии художественных направлений периода рубежа XIX–XX веков. Цель работы – исследовать своеобразие творческого метода В.В. Вересаева. Научная новизна статьи состоит в том, что особенности художественного метода писателя впервые осмысляются в их связи с концепцией «живой жизни».

Анализ литературоведческих материалов по данной теме показывает, что вопрос о художественном методе Вересаева редко связывался учёными с мировоззренческой эволюцией писателя и становлением его концепции «живой жизни», поскольку основным ориентиром для исследователей все же служила близость литератора к объединению «Знание», идейным вдохновителем которого был М. Горький. Также необходимо отметить, что при определении художественного метода творчество классика воспринимается учеными целостно, тогда как в данном случае уместным видится рассмотрение его по периодам, в соответствии с изменениями в сознании писателя, ставшими основой его идейно-творческой эволюции.

Хорошо известно, что реалистическая литература порубежной эпохи хоть и развивалась стремительно, всё же не была лишена некоторых противоречий. Прежде всего, это связано с трудностями творческого самоопределения литераторов, в связи с чем уместно говорить о новом восприятии ими традиций классического реализма. Главной особенностью реализма на рубеже веков является его обновленный характер: это и стилевые искания писателей, нашедшие выражение в жанровых перестройках, и преобразование поэтического языка.

Поэтому литература обозначенного периода характеризуется обилием промежуточных, переходных состояний творческой мысли, перемещением образных средств из одной художественной системы в другую (9, 24). В свете сказанного многие современные исследователи выступают против довольно распространенного догматического и резко противоречащего как эстетике, так и истории «противопоставления реализма течениям Серебряного века» (11, 43).

Безусловно, веяния времени не могли пройти бесследно и не найти отображения в творчестве видных литераторов этого периода. Однако стоит уточнить: данное утверждение предполагает не только осознанный писателем синтез искусств в его творческом сознании, но и порой безотчётное, интуитивное соединение идейно-художественных принципов разных направлений. Именно в результате такого взаимодействия «на стыке реалистического и не-реалистических течений возникают феномены двойственной эстетической природы» (9, 24), такие, как неореализм.

Неореализм и есть то синтезирующее литературное течение, в котором ведущая роль остается все же за реалистическим началом. Поэтому творчество писателей-реалистов, не-

одобрительно относившихся к модернизму, нередко обнаруживает в себе немало точек соприкосновения с новым литературным направлением.

В вересаевистике не вызывает споров тот факт, что ранние произведения Вересаева (рассказы «Загадка», «Порыв», «Товарищи», «Прекрасная Елена», «Лизар», «На эстраде», «Ребята», «Ванька», повести «Без дороги», «На повороте» и др., написанные до 1908 года) являются образцами критического реализма конца XIX века и в них отчетливо видно продолжение тургеневской реалистической традиции, наличие которой сам литератор не отрицал. Писателем тургеневской школы раннего Вересаева считают Е. Колтоновская (10, 131) и Ю. Бабушкин (4, 3).

Однако необходимо отметить, что формирующаяся в эти годы в сознании литератора концепция «живой жизни», хоть и не звучит в виде формулы, получает воплощение на идейно-тематическом уровне произведений, в их образной системе (вопрос о роли подсознания в повести «Без дороги», противопоставление искусственной теории-идеологии и настоящей полной жизни в повести «На повороте»). И именно она, а не марксистская идеология, которая, по справедливому замечанию Ю. Бабушкина, была для писателя «только средством, а не мировоззрением» (4, 26), становится определяющей в формировании творческого метода Вересаева, поскольку «живой жизнью», целью и смыслом жизни писатель поверял все идеи и каждое действующее лицо. Одни из них оказывались отрешены от «живой жизни» (идеологи в эпилоге «Поветрие»), другие же неустанно искали путь к ней (доктор Чеканов). Ищущие себя и свой путь персонажи и становились главными выразителями исканий самого писателя, поэтому излюбленной формой повествования Вересаева был дневник такого героя (повести «Без дороги», «Записки врача»). Анализ малой прозы раннего периода именно с позиции «живой жизни» открывает их новый смысл. В основу каждого из произведений неизменно заложены либо идея всецелого единства («Товарищи», «Загадка»), либо бинарные оппозиции «истинная жизнь» – «схоластика» («Без дороги», «Поветрие»), «интуиция», «эмоциональность» – «разум» («Порыв»), «счастье» – «удовольствие», «наслаждение» («На повороте»), которые и составляют ядро концепции. Таким образом, говоря о глубинном философско-эстетическом подтексте реалистических произведений, можно предположить, что реализм как художественный метод в раннем творчестве писателя уже претерпел некоторые изменения.

Следующий период творчества писателя ознаменован выходом в свет двух произведений, целиком посвященных теме «живой жизни». Первая из них – повесть «К жизни», опубликованная в 1908 году, стала наиболее спорным из всех творений писателя. Герой повести, от лица которого ведется повествование, Константин Чердынцев, после поражения революции 1905 года, размышляет о причинах неудачи и пытается понять, как и зачем жить дальше. Вывод, к которому приходит герой, таков: чтобы быть счастливым, человеку необходимо победить в себе тёмные инстинкты и прийти в гармонию со своим подсознанием (которое представляется ему Могучим Хозяином), предаться «живой жизни» (не логически выстроенной цепочке действий, а настоящей жизни). Современная Вересаеву критика приняла повесть неоднозначно, но в большинстве случаев – неодобрительно. Е.А. Колтоновская считает, что начиная с этого произведения, в творчестве классика заметно «тяготение к новым приёмам творчества в духе модернизма» (10, 131), в связи с чем поздние произведения писателя, по мнению ученого, во всех отношениях превосходят ранние. Характерными особенностями творческого метода писателя исследователь считает «отсутствие рутинерства и косности, чуткость к голосу жизни» и усиление субъективного начала в изображении (там же). Остальная критика была настроена более радикально, упрекая автора в измене реализму и чрезмерном увлечении модернистскими течениями, в частности декадентством. М. Горький в свою очередь был разочарован такой творческой находкой Вересаева, как синтез идей (революция и социальный пафос, и в то же время психология личности, её внутренний мир). Чердынцева за его идеи сочли контрреволюционером и ренегатом, а его представления – результатом по-

рочного увлечения философией интуитивизма Бергсона (2, 198). Без сомнения, столь поверхностная трактовка произведения не может претендовать на объективность. Поэтому писатель был вынужден прокомментировать свою позицию во избежание дальнейших превратных интерпретаций, и в «Записях для себя» объясняет: «В долгих исканиях смысла жизни я <...> пришёл наконец к твердым, самостоятельным, не книжным выводам, давшим мне глубокое удовлетворение, давшим собственное <...> знание – в чём жизнь и в чём её “смысл”? Я захотел все свои находения вложить в повесть <...>. Но <...> ответы эти для того времени и для выведенного мною лица были совершенно не характерны. Это были именно только *мои* ответы, для *себя*...» (5, 498), – и поэтому, как уверяет сам Вересаев, «получилась вещь неуклюжая, надуманная, неубедительная» (там же). Именно в связи с этим, как считает критика, отречением от неудавшегося произведения, Вересаева по-прежнему причисляют к кругу критических реалистов. Однако сам писатель неоднократно заявлял, что ни от чего написанного им не отказывается, даже наоборот, считает, что «можно было быть значительно менее односторонним» и «незачем было подавлять *эти* думы и песни» (6, 40) (речь идёт о строках из стихотворения Ал. Толстого: «Есть много звуков в сердца глубине, // *Неясных дум, непетых песен много*»). «Я увидел, – записывает Вересаев в дневнике, – что у меня ничего не вышло, и тогда все свои искания и находения изложил в другой форме – форме критического исследования» (5, 498).

Таким образом, видно, что писатель задумывает другую форму для выражения своих мыслей, поскольку предыдущая была не понята и вместо глубокого смысла критика рассмотрела в ней лишь контрреволюционные настроения. Однако же явный отход от реализма был замечен всеми современниками, а повесть считается рубежной, переходной в творческой эволюции автора.

В вересаевистике традиционно считается, что писателю всё же удалось преодолеть свою творческую неудачу в процессе работы над «Живой жизнью» (1912–1914 гг.). Однако и это произведение не трактуется однозначно, что является ярким подтверждением сложного мироощущения классика и нетрадиционных способов его выражения. Многие исследователи считают, что обращение Вересаева к творческому наследию Достоевского и Толстого в разгар литературной полемики вокруг этих авторов стало вкладом писателя в борьбу против реакции. Но после коренного пересмотра этой работы с современных позиций, становится возможным заключить, что никаких политических идей при её написании литератор выразить не стремился. Цель, преследуемая Вересаевым в данном исследовании, – на материале произведений Толстого, Достоевского и Ницше сформулировать свои выводы и размышления о смысле жизни, которые не удалось донести в предыдущей повести. Без сомнения, обращение к философско-психологическим и морально-этическим аспектам творчества великих мастеров несёт на себе отпечаток культуры Серебряного века.

Прежде всего, неоспоримое сходство мы находим в многогранном понимании и толковании Вересаевым и модернистами самого концепта «жизнь», а также в использовании одинаковых категорий для обозначения различных форм жизни. В качестве наиболее наглядного избран именно этот концепт, поскольку он является центральным в творчестве писателя еще с первых юношеских стихотворений (в которых слово «жизнь» и все её формы и производные выделяются курсивом), и до последних произведений, где оно чаще является компонентом устойчивой формулы «живая жизнь». «Жизнь» в данном контексте реализует свое словарное значение – действительность, существование человека. Но уже в выражении «жажда бытия» («Мы действительно становимся на краткие мгновения самим Первосущим и чувствуем его неукротимое желание и *жажду бытия* <...>» (3, 192)), которое приобретает особое значение именно в трактате и в известной степени соотносится с «жаждой жизни» Достоевского, можно наблюдать расширение значения лексемы «жизнь» в сознании Вересаева, поскольку

в данном контексте слова являются синонимами. В авторском использовании эти лексические единицы часто оказываются тождественными и реализуют значение «существование во взаимосвязи (человека, его сознания и всего, что вне его сознания)».

При этом необходимо заметить, что такая синонимия выводит понятие «жизнь» на онтологический уровень. Гораздо реже можно встретить контексты, в которых писатель употребляет слово «жизнь» в значении «физиологическое существование человека», а бытие – «существование сущего», что, однако, никак не противоречит сказанному ранее, поскольку «жизнь» здесь есть часть «бытия» и наполнена теми же элементами, что и «живая жизнь»: «<...> борьба, мучение, уничтожение явления кажутся нам теперь необходимыми при этом избытке бесчисленных, врывающихся в *жизнь* форм *бытия*» (3, 192).

Подобные идеи относительно смысла жизни и бытия симптоматичны для литераторов и мыслителей начала XX века. Особенно близки к Вересаеву в понимании обозначенных понятий писатели-модернисты, сотрудничавшие в альманахе «Скифы». Так, Р.В. Иванов-Разумник, будущий редактор сборника, рассуждая о смысле жизни, высказывает мысль, которая позже станет центральной и в труде Вересаева «Живая жизнь»: «Цель жизни – не счастье, не удовольствие, а *полнота бытия, полнота жизни* <...>, лишь бы осуществлялась в жизни та *полнота бытия*, которая составляет субъективную цель его *жизни*, лишь бы человек страданиями тела и души сумел достигнуть широты, глубины и интенсивности своего существования. И эта *полнота бытия* будет тогда лучшим оправданием его *жизни*» (8). Разумеется, такая идейная близость к модернизму в некоторой степени условна, поскольку в художественных произведениях проявляется лишь на идейно-тематическом уровне, однако отрицать её наличие невозможно.

В последний период (1915–1945) писателем были созданы романы «В тупике» и «Сестры», рассказы «Исанка», «В глуши», «Euthymia», «Невыдуманные рассказы о прошлом» и литературные монтажи «Пушкин в жизни» и «Гоголь в жизни». Именно в этих произведениях концепция «живой жизни» реализована в полной мере. Главная идея обоих романов – жизнь шире идеологии! Эти произведения не прославляют революцию, но и не контрреволюционны – в них правдиво показано, как следование чужим идеям ломает человеческие жизни, стирает их индивидуальность. По справедливому замечанию А.М. Руднева, Вересаев и принял, и не принял революцию одновременно (11, 43). Главный предмет изображения и объект анализа в произведениях писателя – внутренний мир героя, который постигается с помощью воспоминаний, внутренних монологов и пейзажей. О.В. Завалишина считает, что для произведений Вересаева раннего периода характерно общее состояние динамики в результате построения сюжетов по принципу движения (герои оказываются застигнутыми в движении неизменно присутствующим в каждом рассказе наблюдателем, слушателем, «проходящим»), что делает возможным изображение процесса самопознания героя. Подобное движение, по мнению учёного, есть неотъемлемая часть общего потока национальной жизни (7, 16). Но необходимо отметить, что подобный принцип изображения является главным и в более поздних произведениях. Всё это свидетельствует о том, что писатель воспринимает жизнь в непрерывном движении.

Такая сложность мироощущения, способность видеть многое по-другому, нежели это удавалось иным писателям, работавшим в русле критического реализма, делает реализм Вересаева качественно иным. Кроме того, жанр короткого рассказа, ставший главным для писателя в последние годы жизни, не только сохраняет реалистическое начало и верность фактам действительности, но в то же время являет собой видение мира, характерное для нового времени. Прежде всего, это фрагментарность рассказов, которые сюжетно завершены по отдельности, и при этом органично выстраиваются в одно целое.

Жанр монтажа, разработанный Вересаевым, является результатом нового видения мира и человека в нем. Книги «Пушкин в жизни» и «Гоголь в жизни» написаны без авторского

вмешательства – они буквально «сделаны при помощи ножниц и клея», и все же перед читателем – не классический поэт и не такой, каким его видят символисты и акмеисты, а Пушкин в интерпретации Вересаева.

Таким образом, формы, которые избраны литератором для работы, на наш взгляд, демонстрируют характерные для неореалистической прозы особенности: подвижность жанровых границ, «диффузию жанров» и связь в них традиционного реализма и новых веяний XX века. Поэтому уместно говорить не о том, что с появлением концепции «живой жизни» Вересаев отходит от реализма, а о том, что концепция находит свое выражение в творчестве литератора с помощью инструментария разных художественных методов, которые не противостоят, а органично взаимодействуют в сознании классика, обогащая друг друга.

Вместе с тем, существует и иная точка зрения, высказанная Ю.У. Бабушкиным в статье «Об одной историко-литературной легенде». Ученый считает, что причисление Вересаева к критическому реализму скорее традиционно, нежели объективно, тогда как в действительности творчество литератора – ярчайший пример социалистического реализма. Под социалистическим реалистом в данном случае автор понимает писателя – реалиста, чье творчество «проникнуто марксистским мировоззрением, одухотворено социалистическим идеалом» (1, 50). Однако совершенно очевидно, что подобная трактовка упрощает личность писателя и не отражает всех противоречий его творческого поиска.

Таким образом, художественный мир классика сложен и многообразен. Соединение в нём классической реалистической традиции и новаторства не позволяет ограничить литературную деятельность В. Вересаева рамками одного творческого метода и дает веское основание вписать литератора в широко трактуемое наукой неореалистическое направление.

Литература

1. *Бабушкин Ю.У.* Об одной историко-литературной легенде [О творчестве В. Вересаева] // Вопросы литературы. – 1960. – №9.
2. *Бровман Г. В.В.* Вересаев. Жизнь и творчество. – М., 1959.
3. *Вересаев В.В.* Живая жизнь: О Достоевском и Л. Толстом: Аполлон и Дионис (о Ницше) – М., 1991.
4. *Вересаев В.В.* Собр. соч.: в 5 т. – М., 1961. – Т. 1.
5. *Вересаев В.В.* Собр. соч. в 5 т. – М., 1961. – Т. 5.
6. *Вересаев В.В.* Сочинения: в 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 1.
7. *Завалишина О.В.* Проза В.В. Вересаева послеоктябрьского периода: жанровая специфика и проблематика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1993.
8. *Иванов-Разумник Р.В.* О смысле жизни (Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов). – СПб., 1910.
9. *Келдыш В.А.* Введение: [Русская литература на рубеже XIX и XX веков] // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М., 1983–1994. – Т. 8.
10. *Колтоновская Е.* Вересаев // Новый энциклопедический словарь. – СПб., 1912. – Т. 10.
11. *Руднев А.П.* Вересаев в кругу писателей «Серебряного века» // Материалы III Вересаевских чтений. К 135-летию со дня рождения В.В. Вересаева. – Тула, 2002.

А.С. Власов

Костромской государственной университет им. Н.А. Некрасова

**«...МОЛЧАНЬЕ ЗАРНИЦЫ, МОЛЧАНЬЕ ЗЕРНА»
(К ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАССКАЗА В. НАБОКОВА «ВАСИЛИЙ ШИШКОВ»)**

*...ещё раз спрошу, – кто это, Василий Шишков? Откуда он?
Г. Адамович*

Рассказ В. Набокова «Василий Шишков» вошёл в состав сборника «Весна в Фиальте и другие рассказы» (New York, 1956). Впервые он был опубликован 12 сентября 1939 года в парижской эмигрантской газете «Последние новости». Ранее, в июле 1939 года, вышла 69-я кн. журнала «Современные записки», где Набоков под псевдонимом «В. Шишков» напечатал стихотворение «Поэты». Позже, в апреле 1940 года, в 70-й кн. «Современных записок» появилось стихотворение «Обращение» (в дальнейшем оно публиковалось под названием «К России»), подписанное тем же псевдонимом. Комментируя «Поэтов», Набоков вспоминал: «Это стихотворение <...> было написано с целью поймать в ловушку почтенного критика (Г. Адамовича. – А.В.) <...>, который автоматически выражал недовольство по поводу всего, что я писал» (цит. по: 5, 549). Реакция оппонента превзошла все ожидания: «В “Поэтах” Шишкова талантлива каждая строчка, каждое слово, убедителен широкий их напев, и всюду разбросаны те находки, <...> которые никаким опытом заменить нельзя» (1, 3). Вполне возможно, резюмировал Адамович, что через год-два имя Василия Шишкова «будут знать все, кому дорога русская поэзия» (там же). Видя, с каким энтузиазмом «почтенный критик» «приветствовал появление “таинственного нового поэта”», Набоков «не мог удержаться от того, чтобы продлить шутку» (цит. по: 5, 549).

Случайно или нет, но именно «Василием Шишковым» завершился «сиринский» (русский) период в творчестве Набокова. Прежде чем окончательно перевоплотиться «в американского писателя Nabokov», Сирин, по формулировке С. Давыдова, «показал Адамовичу последний “шиш”» (3, 198).

Впрочем, желание «продлить шутку» объясняет в «шишковиане» далеко не всё. Для чего, например, понадобилось второе стихотворение? («Обращение», напомним, опубликовано в 1940 году, т. е. почти через год после публикации рассказа, когда все «карты» были раскрыты и продолжать «игру», казалось бы, уже не имело смысла¹.) Мистификации Набоков любил. Но, как справедливо заметила З. Шаховская, «явно не только для мистификации эти стихи были написаны. Поэзия, не в пример прозе, обману не поддаётся, слишком сильно в ней эмоциональное начало» (8, 34).

В любом случае разговор о «Василии Шишкове» необходимо начать с разбора стихотворений, опубликованных под этим псевдонимом.

Стиль Шишкова в «Поэтах» и «Обращении» несколько не объективирован, не «опредмечен». Никакого пародийного «снижения», никаких иронических обертонов. Углубляются, лирически акцентируются и, кажется, даже несколько гиперболизируются в этих стихах, пожалуй, лишь порождающие их чувства и переживания. Герой «Поэтов» говорит от имени целого поколения послереволюционной русской эмиграции: «Из комнаты в сени свеча переходит / и гаснет. Плы-вёт отпечаток в глазах, / пока очертаний своих не находит / беззвёздная ночь в тёмно-синих вет-вах. // Пора, мы уходим – ещё молодые, / со списком ещё не приснившихся снов, / с последним, чуть зримым сияньем России / на фосфорных рифмах последних стихов» (5, 267).

В двух первых строфах семантически «рифмуются» практически все 8 стихов – по схеме *abcdabcd*. Достаточно сравнить 1-е и 2-е стихи каждой строфы: «Из комнаты в сени свеча

переходит...» – «Пора, мы уходим – ещё молодые...» (семы движения, перемещения в пространстве: 'переход', 'уход'); «...и гаснет. Плывёт *отпечаток* в глазах» – «...со списком ещё не приснившихся *снов*» (семы отражённой, запечатлевающейся, воссоздаваемой действительности: 'отпечаток [свечи]', 'ещё не приснившиеся сны'). В следующих, 3-м и 4-м, стихах этих строф обнаруживается более сложная взаимная корреляция смыслов, прямых и ассоциативных. «Беззвёздная» эмигрантская *ночь*, находящая свои очертания «в тёмно-синих ветвях», переключается «с последним, чуть зримым *сияньем России на фосфорных рифмах* последних стихов». Эпитет «фосфорные» в применении к «рифмам» и «стихам» приобретает отрицательную коннотацию. Создаваемый им образ может быть истолкован двояко. С одной стороны, это символ угасающей памяти, иссякающего вдохновения, компенсируемого «технической» виртуозностью, холодным блеском иных поэтических произведений; с другой – именно слабый, «чуть зримый» фосфорный свет служит ориентиром в «беззвёздной ночи», ассоциирующейся с жизнью в эмиграции.

В заключительных, 8-й и 9-й, строфах «Поэтов» кульминирует тема исчезновения, перехода «...с порога мирского / в ту область... как хочешь её назови: / пустыня ли, смерть, отрешенье от слова, / иль, может быть, проще: молчанье любви... // Молчанье далёкой дороги тележной, / где в пене цветов колея не видна, / молчанье отчизны – любви безнадежной, – / молчанье зарницы, молчанье зерна» (5, 267–268).

Финальным звеном лирического сюжета стихотворения становится поиск точного, наиболее подходящего слова и/или сочетания слов. Сначала это переход в «ту *о б л а с т ь*», которая с равной степенью приближения к смыслу может быть названа и *пустыней*, и *смертью*, и *отрешеньем от слова*; затем – по ассоциации с предпоследним определением – *молчанье любви*. Название найдено, но за этим следует ещё несколько дополнительных определений, конкретизирующих образ и обогащающих семантику 'молчанья' и 'любви' новыми, символическими коннотациями. Анафорическая конструкция подчёркивает контекстуальную близость внешне столь далёких и почти не связанных друг с другом «молчаний» – *дороги, отчизны, зарницы, зерна*. Особую значимость обретают, конечно же, замыкающие ряд «молчанье *зарницы*, молчанье *зерна*». Неожиданно обнаруживаемое созвучие *зарн–зерн* рождает множество смысловых ассоциаций, связанных с ожиданием, предвестием грозы / перемен ('зарница') и гибели / возрождения / приношения плода ('зерно'). Символика «молчащего» (умершего) зерна архетипична. Прежде всего, здесь вспоминается известное, датированное 1917 годом стихотворение Владислава Ходасевича «Путём зерна», где тема «умирания–оживания» последовательно раскрывается в трёх инвариантных образах, становящихся звеньями лирического сюжета (*зерно* → *душа* → *страна*). Зерно, чтобы прорасти, «в землю чёрную <...> упасть должно». «Путь зерна» уготован и душе поэта: «Сойдя во мрак, умрёт – и оживёт она». Третий образ поистине всеобъемлющ: «И ты, моя страна, и ты, её народ, / Умрёшь и оживёшь, пройдя сквозь этот год, – // Затем, что мудрость нам единая дана: / Всеми живущему идти путём зерна» (7, 137). Стихотворение Ходасевича, в свою очередь, отсылает к Евангелию от Иоанна (ср.: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрёт, то принесёт много плода» – Ин., 12: 24).

Лирический герой «Обращения» уповает на спасительное беспомыслие, избавляющее от мучительных ностальгических снов-воспоминаний: «Навсегда я готов затаиться / и без имени жить. Я готов, / чтоб с тобой и во снах не сходиться, / отказаться от всяческих снов; // обескровить себя, искалечить, / не касаться любимейших книг, / променять на любое наречье / всё, что есть у меня, – мой язык. // Но зато, о Россия, сквозь слёзы, / сквозь траву двух несмежных могил, / сквозь дрожащие пятна берёзы, / сквозь всё то, чем я смолоду жил, // дорогими слепыми глазами / не смотри на меня, пожалей, / не ищи в этой угольной яме, /

не нащупывай жизни моей! // Ибо годы прошли и столетья, / и за горе, за муку, за стыд – / поздно, поздно! – никто не ответит, / и душа никому не простит» (5, 269).

В «Предисловии к русскому изданию» автобиографической книги «Другие берега» есть пассаж, являющийся, по сути, комментарием к «Обращению»: «Когда, в 1940 году, я решил перейти на английский язык, беда моя заключалась в том, что перед тем, в течение пятнадцати с лишком лет, я писал по-русски и за эти годы наложил собственный отпечаток на своё орудие, на своего посредника. Переходя на другой язык, я отказывался <...> не от языка Аввакума, Пушкина, Толстого – или Иванова, няни, русской публицистики – словом, не от *общего языка*, а от *индивидуального, кровного наречия*. Долголетняя привычка выражаться по-своему не позволяла довольствоваться на новоизбранном языке трафаретами, – и чудовищные трудности предстоявшего перевоплощения, и ужас расставания с живым, ручным существом ввергли меня сначала в состояние, о котором нет надобности распространяться...» (4, 133) (здесь и далее в цитатах курсив мой. – А.В.). Кажется, что откровения Набокова соотносятся лишь с конкретным поэтическим текстом и ничего не проясняют в «Василии Шишкове». Герой, именем которого была подписана журнальная публикация «Обращения», пожалуй, согласился бы с апологией «кровного наречия» (авторского идиолекта), противопоставляемого «общему языку» (общелитературному узусу), но рассуждения о «трудностях предстоящего перевоплощения» едва ли вызвали бы у него сочувствие: о таком «перевоплощении» он уж точно не думал. В действительности, однако, набоковский комментарий, раскрывающий автобиографическую подоплёку второго «шишковского» стихотворения, способствует адекватному восприятию рассказа.

Так кто же такой Василий Шишков? Ясно, что это персонаж вымышленный: даже если у него были реальные прототипы, стихи бесспорно принадлежат Набокову. Тема России, её «слепых» мучительных «наплываний» часто звучит в его стихотворениях 1920–30-х годов. Ср.: «Бывают ночи: только лягу, / в Россию поплывёт кровать; / и вот ведут меня к оврагу, / ведут к оврагу убивать» («Расстрел» – 5, 225); «И в разговоре каждой ночи / сама душа не разберёт, / моё ль безумие бормочет, / твоя ли музыка растёт...» («Благодарю тебя, отчизна...» – III, 52). Фамилию «Шишков» мнимый автор «Поэтов» и «Обращения» получил, по видимому, в память о предках Набокова по отцовской линии. Имя «Василий» также было выбрано не случайно. По предположению С. Давыдова (см.: 3, 198), Набоков прозрачно намекал на литературное «родство» Шишкова с героем пародийного биографического очерка В. Ходасевича «Жизнь Василия Травникова» – «несправедливо забытым», а в действительности вымышленным поэтом XVIII века, чьи стихи (удачные стилизации, принадлежащие перу самого Ходасевича и С. Киссина) ввели в заблуждение некоторых критиков, в том числе Г. Адамовича, несколькими годами ранее.

О Шишкове практически ничего не известно. «...Мне скоро тридцать лет, в прошлом году я приехал сюда, в Париж, после абсолютно бесплодной юности на Балканах, потом в Австрии. Я переплётчик, наборщик, был даже библиотекарем <...>. А всё-таки я жил бесплодно, и с некоторых пор мне прямо до взрыва хочется что-то сделать, – мучительное чувство...», – признаётся он (IV, 408). «Скудные биографические сведения», которые автор (персонаж, ведущий повествование от 1-го лица) после исчезновения героя, столь же внезапного и таинственного, как и появление, добывает «у его случайного приятеля» в надежде, что «они когда-нибудь могут пригодиться» (IV, 410), читателю не сообщаются. Фабула шести-страничного рассказа сводится к ряду встреч и бесед. Герой знакомится с автором, «предъявляет» ему стихи: сначала – фальшивые, пародийно-графоманские, затем, после того как автор успешно выдерживает этот своеобразный «экзамен» и обнаруживает свою «безжалостность» – подлинные. Автор принимает участие в обсуждении задуманного Шишковым журнала, «который должен был называться “Обзор Страдания и Пошлости” и выходить ежеме-

сячно, состоя преимущественно из собранных за месяц газетных мелочей соответствующего рода» (IV, 409). Потерпев неудачу с изданием журнала и убедившись в том, что изменить этот погрязший в пошлости мир невозможно, Шишков решает «исчезнуть, раствориться» (IV, 410). Остаётся тетрадь со стихами, которую он словно бы завещает будущему «публикатору» во время прощальной встречи...

Что касается собственно стихов, составляющих эту тетрадь, то читателю приходится верить Набокову на слово: ведь автор не приводит ни одной хоть сколько-нибудь полной цитаты, подтверждающей поэтический талант своего героя, ограничиваясь, по сути дела, констатацией факта наличия такового: «Стихи были очень хороши <...>. Недавно по моему почину одно из них появилось в свет, и любители поэзии заметили его своеобразность... Поэту, <...> охочему до чужого мнения, я тут же высказал его, добавив в виде поправки, что кое-где заметны маленькие зыбкости слога – вроде, например, “в солдатских мундирах”» (IV, 408). Иронический реверанс («...любители поэзии заметили <...> своеобразность») адресован, прежде всего, Г. Адамовичу. Пример «зыбкости слога» взят из 5-й строфы «Поэтов» («...не видеть всей муки и прелести мира, / окна в отдаленье, поймавшего луч, / лунатиков смирных в солдатских мундирах, / высокого неба, внимательных туч...» – 5, 267).

На первый взгляд, стихи и проза друг с другом либо не соотносятся вообще, либо – если рассматривать их лишь в ключе мистификации – соотносятся как некий «загадочный» поэтический текст и беллетристический «комментарий» к нему, написанный «публикатором», задавшимся целью расставить все точки над «i». И всё же при внимательном чтении и сопоставлении текстов (поэтических и прозаического) обнаруживаются любопытные параллели.

Лейтмотив «Поэтов» – тема движения, перемещения в пространстве, перехода в иную, запредельную реальность. Не менее важную роль этот мотив играет и в «Василии Шишкове».

Вот начало рассказа: «...Был какой-то литературный вечер. Когда, воспользовавшись антрактом, чтобы поскорее уйти, я спускался по лестнице, мне послышался будто шум погони, и, обернувшись, я увидел его в первый раз. Остановившись на две ступени выше меня, он сказал: – Меня зовут Василий Шишков. Я поэт» (IV, 405). Благодаря *лестнице*, инициирующей тему движения (уход, спуск), эпизод обретает аллегорическое значение, которое эксплицируется по мере развития сюжета. Шишков, явно знающий цену своему поэтическому таланту, сразу же занимает приличествующее ему положение («на две ступени выше» себе-седника) в литературной «иерархии» русского Парижа.

Далее. Давая оценку творчеству автора, герой прибегает к необычному сравнению: «...вы обладаете <...> какой-то тайной писательства, <...> то есть чем-то исключительно редким и важным, которое вы, к сожалению, применяете по-пустому, <...> *разъезжаете*, так сказать, по городу на *сильной и совершенно вам ненужной гоночной машине и всё думаете, куда бы ещё катнуть...*» (IV, 407). Порождаемый этим сравнением образ подчеркнута контрастирует и – в данном случае именно в силу контраста – неизбежно «рифмуется» с 1-м и 2-м стихами 9-й, заключительной строфы «Поэтов», т. е. с «*молчаньем далёкой дороги тележной*, где в пене цветов колея не видна». В противопоставлении «ландшафтов», городского и сельского, «видов транспорта» и, особенно, «скорости движения» различие творческих устремлений, темперамента и стилистики автора и героя проявляется особенно наглядно. Несмотря на увлечённость «мировыми проблемами» и некоторую эксцентричность поведения (Шишков признаётся, что «*дошёл до какой-то черты*» и ему «нужно непременно как-то разрядиться» – IV, 408), герой более склонен к созерцанию жизни, нежели к активному вмешательству в её ход. Наделённый особым зрением, он видит многое из того, «что сокрыто от прочих очей», и в этом причина его амбивалентного отношения к происходящему. Но, выявляя и постигая различного рода противоречия, поэт претворяет их в строгом, подчеркнута гармоническом строе стиха, который – в этом мы убеждаемся на примере «Обращения» – не

может нарушить даже бьющая через край экспрессия. Жизненный путь Василия Шишкова ассоциируется в рассказе с неспешным (про)движением, иногда сопряжённым с усилием, преодолением препятствий (характерная подробность – «неповоротливые двери» холла: герой «осиливает» их «с серьёзным выражением лица и плеч» – IV, 406).

Нельзя не заметить и того, что сцена последней встречи автора и героя содержит отсылку к 8-й, предпоследней строфе «Поэтов». Шишков размышляет: «...что делать, как прервать, как уйти. Убраться в Африку, в колонии? Но не стоит затевать геркулесовых хлопот только ради того, чтобы среди фиников и скорпионов думать о том же, о чём я думаю под парижским дождём. Сунуться в Россию? Нет – это полымя. Уйти в монахи? Но религия <...> не более чем как сон относится к тому, что для меня есть действительность духа. Покончить с собой? Но <...> быть собственным палачом я не в силах...» (IV, 410). Очевидно, Шишков не раз уже задавал себе подобные вопросы: каждому из них соответствует тот или иной вариант названия «области», в которую переходят «с порога мирского» обречённые эмигранты в ранее написанном им стихотворении. Ср.: «Убраться в Африку...» – *пустыня*; «Покончить с собой?» или «Сунуться в Россию?» – *смерть* или смертельный риск (вспомним судьбу героя «Подвига» Мартына Эдельвейса); «Уйти в монахи?» – *отрешение от слова* (соотносящееся с обетом молчания, одной из форм христианской аскезы).

Уход героя в сцене последней встречи отмечен ретардацией повествования, подчёркивающей символическую значимость момента прощания. Время словно бы «растягивается» – за несколько секунд автор успеваает не только рассмотреть Шишкова, но и как-то по-новому увидеть его, почувствовать к нему глубочайшую симпатию: «...ушёл, широкоплечий, слегка всё-таки сутулый, в макинтоше, без шляпы, с обросшим затылком, – необыкновенно симпатичный, грустный, чистый человек, которому я не знал, что сказать, чем помочь» (IV, 410). В ритмико-синтаксическом строе этой фразы явственно слышны отзвуки 2-й строфы «Поэтов» («Пора, мы уходим – ещё молодые...»).

Американский исследователь Б. Бойд констатировал, что Набоков в своих произведениях нередко «смещает плоскости литературы – и плоскости жизни» (2, 18). Применительно к «Василию Шишкову» содержание понятий *литература* и *жизнь* варьируется в зависимости от того, в каком ракурсе прочитывается рассказ. Можно ограничиться сферой художественного вымысла, приняв предлагаемые Набоковым правила «игры», а можно сосредоточиться исключительно на (авто)биографических реалиях. Разграничение ракурсов, впрочем, условно: в «Василии Шишкове» сквозь вымысел слишком отчётливо проступают реальные события, в частности, испытанный Набоковым «ужас расставания» с родным языком. При таком прочтении, кстати, становится понятным, почему Набоков, уже после публикации рассказа, «вписывает» в тетрадь Шишкова «Обращение» – стихотворение, вроде бы не имеющее никакого отношения ни к жизни героя, ни к его поэтическому творчеству².

Итак, связь «Поэтов» и «Обращения» с текстом рассказа несомненна. В случае с «Поэтами» это связь на мотивно-тематическом уровне, подкреплённая фабульным контекстом (упоминание, цитирование и т. д.). «Обращение», выпадая из фабульного контекста, подхватывает и акцентирует один из наиболее важных мотивов «Поэтов» – мотив «молчанья любви», проясняющий концептуальный смысл «Василия Шишкова». Исчезновение героя в финале рассказа – не самоуничтожение и даже не «растворение» в своих стихах или «в другом поэте» (хотя и такая интерпретация финала возможна – см., напр.: 3, 198). Скорее это реализация метафоры, переход в не имеющую названия инобытийную «область», где настоящее неотделимо от прошлого, воскрешаемого памятью, где смыкаются реальная действительность и экзистенциальная «реальность духа» – т. е. истинная жизнь и подлинная литература, – попавший туда не возвращается, но и не исчезает бесследно: ведь благодаря ему другие, обретая надежду, начинают вслушиваться в «молчанье зарницы, молчанье зерна»...

Примечания

¹ Интересно, что относительно недавно в архиве Набокова был обнаружен ещё один текст за подписью «В. Шишков» – черновой автограф стихотворения «Мы с тобою так верили в связь бытия...» (подробнее см.: 6).

² Вряд ли Шишков, которому в 1919 году не исполнилось и десяти лет, мог «вольно отчизну покинуть»; это, конечно же, факт биографии Набокова. Да и образ «двух несмежных могил» автобиографичен: в нём запечатлевается память о родителях писателя – В.Д. Набокове, погибшем в 1922 году в Берлине, и Е. И. Набоковой, скончавшейся в 1939 году в Праге.

Литература

1. *Адамович Г.В.* «Современные записки». Кн. 69-ая. Часть литературная // Последние новости. – 1939. – 17 августа. – № 6716. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://emigrantika.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=3:russparis&catid=2:biblio&id=643:bookv.
2. *Бойд Б.* Владимир Набоков: вступление в биографию. Биограф Набокова об автобиографиях Набокова // Литературное обозрение. – 1999. – № 2.
3. *Давыдов С.* Шишки на Адамову голову: о мистификациях Ходасевича и Набокова // Звезда. – 2002. – № 7.
4. *Набоков В.В.* Собр. соч. в 4 т. Т. 4. – М., 1990. Далее все ссылки на это издание даются в тексте – указываются том (римская цифра) и страница.
5. *Набоков В.В.* Стихотворения и поэмы. – М., 1991.
6. *Старк В.* Неизвестный автограф Набокова, или История одной мистификации // Звезда. – 1999. – № 4. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/starkna.html>.
7. *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. – М., 1996.
8. *Шаховская З.А.* В поисках Набокова. Отражения. – М., 1991.

А.Н. Мешалкин

Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

«РОМАНТИЧЕСКАЯ НАСТРОЕННОСТЬ» В МАЛЫХ ЭПИЧЕСКИХ ФОРМАХ К. ПАУСТОВСКОГО

К.Г. Паустовский (1892–1968) неоднократно указывал на первостепенную важность для художника слова досконального знания жизни. Сам писатель настойчиво погружался в жизнь: много путешествовал по стране, менял профессии. Странничество воспринималось Паустовским как некий процесс познания и творчества. «Жить нужно, странствуя. Познания и странствия неотделимы друг от друга, – писал К. Паустовский в 1957 году. – Путешествия дают впечатления и познания... Новизна все время сопутствует вам, и нет другого, более прекрасного ощущения, чем этот непрерывный поток новизны, неотделимый от вашей жизни».

Устремлённость Паустовского и его героев к познанию мира, новизне и полноте впечатлений, иными словами, «романтическая настроенность» стала отличительной чертой его творчества. В «романтической настроенности» писатель видел облагораживающую силу, которая «не позволяет человеку быть лживым, невежественным, трусливым и жестоким» (1, 5). «Нет никаких оснований, – настаивал Паустовский, – отказываться от нее даже в нашей обыденной трудовой жизни» (там же). Поэтому в самом прозаичном художник умел находить «зёрна романтики».

«Романтическая настроенность» требовала, по признанию самого писателя, детского взгляда на мир, способности искренне удивляться и радоваться увиденному. Так, умным, внимательным и в то же время по-детски восторженным и чистым взглядом смотрит писатель на природу Мещорской стороны и в результате являет читателю подлинную красоту этого скромного, как «картины Левитана», края.

Романтизация и даже мистификация природы, столь характерная для автора «Мещорской стороны», провоцируется приемом гиперболы. Репейники на берегу Прорвы «в два человеческих роста», грибы-дождевики «исполиньские», медуница и конский щавель «невидан-

но высокие», травы «стоят непроходимой упругой стеной» и «отталкивают человека». Луга между лесами и Окой «похожи на море. Как в море, садится солнце в травы, и маяками горят сигнальные огни на берегу Оки. Так же как в море, над лугами дуют свежие ветры, и высокое небо опрокинулось бледной зеленеющей чашей». Щука – «черная рыба» – могла распороть резиновую лодку спинным плавником, похожим на огромный кухонный нож. Так, неброская природа средней полосы России обретает порой причудливые, экзотические тона.

Экзотикой Паустовский увлекался в юности. Но с годами отошел от нее, поскольку понял, что экзотика в своей «нарядности» и «пряности» оторвана от жизни, лишена самостоятельного содержания и является лишь внешней оболочкой романтики. Правда, еще долгое время в произведениях Паустовского «попадались застрявшие невзначай золотые нити» этой экзотики. Именно как внешняя сторона романтики экзотика являет себя и в «Мещорской стороне». Поэтому мещорские челны напоминают полинезийские пироги, а заливные луга по берегу Оки «сравнимы по плодородию с поймой Нила». В главе «Мшары» путь на Поганое озеро описан автором как опасное путешествие по непроходимым, жутким местам. Поганое озеро местные жители воспринимают как мистическое, зловещее место, от которого «страх дерет по спине». Да и сами «путешественники» не сразу добрались до таинственного озера. Только на следующее лето они дошли до него, заслужив тем самым у местных жителей славу людей «отпетых, готовых на все».

«Романтическая настроенность» дает писателю возможность проникнуть в сокровенные тайны природы, приладиться к ее ритму. Паустовский улавливает дыхание и запах величественных, как «кафедральные соборы», мещорских лесов, видит «многоцветность» озер, чувствует «необыкновенную, неслыханную тишину». Созерцание красоты природы рождает в авторе и читателе космическое чувство, ощущение вечности бытия. Это характерно для многих лирических произведений Паустовского о природе. Так, рассказ «Наедине с осенью» автор заканчивает словами: «И все это покажется вам великим шедевром природы, целебным подарком, напоминающим, что жизнь вокруг полна значения и смысла» (2, 345).

«Романтическая настроенность» в произведениях Паустовского не только стилистический прием. Она концептуальна: это мировоззрение писателя, линия жизни его лучших героев, проявляющаяся в человечности, смирении, способности дарить добро и обретать тем самым счастье.

В романтике Паустовского аккумулируется триединство истины, добра и красоты. Красота открывается лишь любящим, добрым людям, тем, которые обладают великим талантом бескорыстия и душевной щедрости. Но и люди эгоистичные, преступающие законы нравственности, в художественном мире Паустовского в конечном итоге испытывают муки совести, как это случается с Настей – героиней рассказа «Телеграмма».

Добрые герои Паустовского – это творцы, они сродни художникам, поскольку помогают другим увидеть красоту, обрести счастье – от этого и сами становятся счастливыми. В рассказе «Фенино счастье» героиня становится счастливой, когда слепой капитан-фронтовик прозрел благодаря ее доброте, сердечности, действительному состраданию. В маленьком герое «Родины талантов», Васе Зотове, живет мечта стать художником. Он жаждет творческого познания мира, поэтому просит московского художника, побывавшего в их краях, «если есть какая возможность», прислать книжку «про всякие деревья» и цветные карандаши.

Романтические герои Паустовского, устремляясь к возвышенным идеалам, верят в воображаемое, ищут его в жизни, борются за его воплощение в действительность. Так поступает старый испанский гидальго в рассказе с символическим названием «Животворящее начало» из книги «Золотая роза», открывший, по преданию, страну, названную впоследствии Флоридой. Этим путём идут к обретению счастья, преодолевая одиночество, и герои рассказа «Белая радуга».

Романтические герои Паустовского не только открыватели и созерцатели, но и активные защитники прекрасного. В рассказе «Скрипучие половицы» композитор Чайковский встает на защиту леса, который всегда вдохновлял композитора. Уничтожение леса Чайковский воспринимает как личную трагедию. Чтобы выкупить его и спасти от вырубки, композитор готов отдать под заклад издателю все свои сочинения. В уста героя автор вкладывает замечательные слова о подлинных ценностях жизни: «Кто дал право человеку калечить и обезобразить землю ради того, чтобы какой-то Трощенко слюнявил по ночам ассигнации? Есть вещи, которые не оценить ни рублями, ни миллиардами рублей. Неужели так трудно понять, что могущество страны – не в одном материальном богатстве, но и в душе народа! Чем шире, свободнее эта душа, тем большего величия достигает государство».

Литература

1. Паустовский К.Г. Поэтическое излучение. Повести. Рассказы. Письма. – М., 1976.
2. Паустовский К.Г. Ильинский омут. – М., 1984.
3. Паустовский К.Г. Золотая роза. – Л., 1987.

Н.Ю. Букарева

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЕРГЕЯ МАКСИМОВА (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА РАССКАЗОВ «ТАЙГА»)

Сергей Сергеевич Максимов – один из известных прозаиков второй волны русской эмиграции. Родился он в 1916 г. (по другим сведениям – в 1917) в Костромской губернии; в 1920 г. семья переехала в Москву, в 1935 г. будущий писатель поступил в Литературный институт, а через год его арестовали. По обвинению в контрреволюционной деятельности он был осужден на 5 лет лагерей. Уже в эмиграции в 1952 г. С. Максимов выпустит сборник рассказов «Тайга», основанный на автобиографическом материале; темой его станет изображение лагерной жизни. Однако Максимова, как и многих авторов, прошедших через сталинские лагеря (А.И. Солженицын, В. Шаламов), интересуют вопросы не столько физического выживания человека в страшных условиях, сколько проблемы нравственного характера. Остановимся на нескольких произведениях сборника и рассмотрим их с точки зрения данной проблематики.

В рассказе «Одна ночь» повествуется о том, как главному герою выпадает неожиданное «спасение»: умер «старик Потапыч» – сторож «мертвецкой», «...и освободилось его место, о котором мечтала не одна сотня заключенных. Лучшей работы трудно придумать для заключенного. Я был обеспечен восьмьюстами граммами хлеба ежедневно и гарантирован от самого страшного – изнуряющей работы с тачкой. Правда, для «доходяги» – человека совершенно истощенного – восемьсот граммов хлеба не ахти как много. Эта порция съедается за один присест» (1, 48). Мертвецкая напоминает братскую могилу – каждый день туда свозят тех, с кем герой-повествователь вчера говорил, мечтал о будущем. Ночью в мертвецкую приходят двое заключенных-уголовников: Петька-Красюк и Маруська, для них помещение, в которое свозят покойников, было традиционным местом свиданий; сторожу за молчание полагалась двухкилограммовая буханка хлеба. Но никакой радости от этого он не испытывает: «Я растерянно стоял, держа буханку хлеба; она жгла мне руки. <...> Я сел на хворост и швырнул в первый раз в жизни хлеб на землю» (1, 51–52). Для героя-повествователя есть

хлеб, который достался таким образом, невозможно, несмотря на то, что он находится «на грани полного истощения». В его систему нравственных координат не укладывается возможность «любви» рядом с трупом. И хотя сам он ничего плохого не сделал (по сути, у него не было выбора в этой ситуации – Петька-уголовник пригрозил ему ножом), но осознание своей причастности к происходящему действию, в котором человек утратил все границы приличия, доведя цинизм до грани непристойности, его не покидает. Повествователь не осуждает заключенных, никак не комментирует ни их поведение, ни свое состояние, но его поступок (не может есть хлеб) свидетельствует о том, что, даже находясь на грани голодной смерти, он не утратил моральных норм. Произведение строится на явной антитезе: для заключенных-уголовников понятий нравственных не существует, они смеются в предвкушении свидания, освобождая себе место на нарах, стаскивают на пол покойника, соседство трупов несколько не мешает их любовной встрече; состояние героя-повествователя описывается как «изумление», «растерянность», буханка «жгла мне руки».

Сюжет рассказа «Забава» также строится на антитезе: начальник лагпункта Казарин и заключенные, которые везут его на лодке на Печору, где он должен принять новый этап. На протяжении всей дороги начальник ведет себя на равных с заключенными, доказывая, что относится к ним как к людям: «И тебя считаю за человека, и дневального Пахомыча, и Кириюшку-механика. Все вы есть люди» (1, 177), угощает их колбасой и водкой. Главным героем этого рассказа является механик Кирилл – «...славный паренек. Всегда веселый, он жадно любил жизнь» (1, 178). Образ Кирилла связан с лейтмотивом «забава» – это слово, ставшее своего рода присказкой, которой он сопровождает все свои рассказы, передает и легкий характер героя, и его жизнерадостность, и умение ко всем неприятностям относиться с юмором. Но именно оно послужило причиной смерти этого героя. Весь день начальник отдыхал на берегу, нежась на солнце, а ночью заставил заключенных везти его к месту назначения, невзирая на опасность в темноте наскочить на подводный камень; в конечном итоге именно это и произошло, и Казарин, не удержав равновесия, вывалился за борт. «Не выдержав, мы с Кириллом откровенно рассмеялись. <...> Казарин взглянул на нас. Я как сейчас помню это страшное лицо под желтым светом луны. Выкатившиеся глаза остановились на Кирилле. – Кому забава? Тебе забава? – еле слышно проговорил Казарин, медленно расстегивая правой рукой кобуру револьвера. Одним махом он выхватил браунинг и прицелился. Кирилл растерянно улыбался своей милой улыбкой и теребил пуговицу на гимнастерке. Сухо треснул выстрел...» (1, 181). В финале рассказа слово-лейтмотив «забава» получает иное осмысление: желание начальника лагерного пункта казаться равным заключенным, его панибратское отношение к ним – это для него всего лишь забава, игра в человечность. То, что по вине Кирилла он упал в воду (хотя в действительности это вина самого Казарина – заключенные предупреждали его об опасности ночного передвижения), смех в его адрес – все это расставляет понятия на свои места: заключенный, наивно поведший себя с начальником на равных, наказан смертью. Ценность человеческой жизни (ведь этого всего лишь заключенный!) не существует для лагерного начальства.

Проблема нравственного выбора является основной в рассказе «Княжна». Главная героиня этого произведения – Вера – находится вместе с матерью в лагере, посадили их за социальное происхождение: «Я княжна, княжна... – она назвала известную русскую фамилию» (1, 162). Эти женщины совсем не вписываются в лагерную атмосферу ни своими манерами, ни внешним обликом. Мать Веры Ольга Николаевна медленно умирает от сильного истощения. Этой ситуацией воспользовался «комендант из жуликов с отчаянной кличкой Чума. <...> Будучи сам заключенным, но возглавляя лагерную милицию, он с какой-то зверской жестокостью обращался с другими заключенными. Впрочем, это было общее правило: начальники из заключенных всегда хуже вольнонаемных» (1, 161). Когда он узнает о тяжелом положении

Ольги Николаевны, которая уже не может встать с нар, то предлагает Вере выход из этой ситуации: она в обмен на продукты. Выбор, который стоит перед героиней, очевиден: или она продает себя за еду, чтобы спасти мать от неминуемой смерти, или сохраняет свою чистоту, непорочность, отказавшись от домогательств Чумы. Выбор у героини есть только на первый взгляд, понятно, что ее внутренние сомнения решаются в пользу спасения матери любой ценой. Максимов не показывает саму ситуацию нравственного выбора, он изображает его трагичность с помощью поведения героя-повествователя: «Как сумасшедший, я выбежал из палатки и сел на камень. <...> Я ничего не соображал. Одна страшная мысль сверлила голову больно и назойливо. <...> Я боялся увидеть Веру, заторопился уходить, но как раз в этот момент вбежала Вера, нагруженная свертками» (1, 165–166). Он, понимая, через что прошла княжна, не решается смотреть ей в глаза, и дело не в осуждении, которое не звучит ни в этом рассказе, ни в любом другом произведении сборника, а в том стыде, который чувствует он сам, ничем не смогший помочь Вере. Он не может смотреть на нее, боясь увидеть всю степень отчаяния беззащитной девушки, которая предала самую основу своей личности. В этом рассказе С. Максимов показывает, что лагерные условия полностью подчиняют личность человека, никакой свободы нравственного выбора в этой ситуации нет.

Проблемы, поднимаемые в сборнике Сергея Максимова «Тайга», традиционны для русской литературы: жизни и смерти, этического выбора, сохранения моральных принципов, внутренней свободы, ценности человеческой жизни. Общая тональность сборника трагическая, т.к. на вопрос о способности человека сохранить свои убеждения и достоинство в условиях лагерной жизни автор отвечает, скорее, отрицательно: система побеждает человека, уничтожая в нем личность, и только единицам удается не сломаться нравственно.

Литература

1. Максимов С. Тайга. – Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1952.

Р.Л. Лобастов

Новосибирский государственный педагогический университет

«РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ» В.С. ВЫСОЦКОГО: ГРАНИ ДУХОВНОЙ СВОБОДЫ И ПОИСК ГАРМОНИИ В ЛИРИЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ

Мессианская направленность русской литературы имеет глубокие корни. Исторически так сложилось, что культурная парадигма русской литературы возникла при метафизическом переносе центра христианского мировосприятия из Византии. В этом случае мессианская парадигма в русской культуре (а в русской литературе особенно) оказалась воплощена не только как интертекстуальная форма диалога культур, но как своего рода словесно сакрализованное, жанрово обусловленное место и время действия реализации идеи духовной свободы.

В одном из известных стихотворений В.С. Высоцкого «Райские яблоки» присутствует мысль о духовной свободе в плане выражения лирического переживания. О такого рода воплощении в творчестве Высоцкого писал еще в 1980 году В.Н. Тростников: «На этой земле ждет нас многое такое, что когда-то нам принадлежало, но потом было утрачено, а есть кое-что и совсем новое. Нам описывали эти места, но описания всегда были сухими и формальными и не вызывали тех чувств, которые вспыхивают в груди, когда видишь все воочию, принимаешь близко к сердцу и знаешь: это твоя земля, без которой тебе не жить и которую надо распахивать и засеивать. Высоцкий зовет нас увидеть ее воочию. Теперь это перейдет из

разума в душу и станет частью нашего общего бытия, от которого уже не отделаешься...» (З, 144). По словам В.Н. Тростникова, Высоцкий зовет нас увидеть воочию глазами лирического субъекта топос райского сада, который неожиданно оборачивается не райским и не садом во все, но местом художественно интрепретированным скорее как царство мертвых. У Высоцкого в других его стихотворениях мифологема царства Аида как пространственно-смысловой комплекс достаточно разнообразно обыгран и в комических стилизациях типа «Лукоморья больше нет», «Сказка о нечисти» и др. В стихотворении-стилизации «Очи черные» такое место буквально обозначается как духовно редуцированное, исчерпанное «физиологией» поганого, гиблого места «...Мы всегда так живем под иконами в черной копоти, век на щавеле, скисли душами, опрыщавели...». Метафора безжизненного топоса пустоты и сплошного ничто, внутри которого герой Высоцкого оказывается, следуя за райскими яблоками, маркирует сему духовного вакуума. В этом пространстве «жизнь», порождающая «живое слово», аннигилирована, потому оно «бездушно» (буквально – без единой «души»), и отсутствующее здесь «живое слово» порождает смысловую ссылку на место без-воз-душное, которое «душит» и расширяет границы пространства без учета свободной воли Духа.

В данное смысловое поле встраивается и мотив возвращения, который здесь актуален с точки зрения трагического мировосприятия. Рок и судьбу античной трагедии здесь заменяет пространство духовной, личностной внутренней пустоты, помноженной на коллективный духовный вакуум. Соответственно, в этом духовном коллапсе герой Высоцкого не имеет возможности вернуться еще и потому, что он должен принести себя в жертву во имя сохранения миропорядка в рамках героического модуса.

Я подох на задах, на руках на старушечьих дряблых,
Не к Мадонне прижат Божий Сын, а к стене, как холоп.
В дивных райских садах просто прорва мороженных яблок,
Но сады сторожат и стреляют без промаха в лоб.

Примечательно, что имеется два варианта стихотворения «Райские яблоки», в которых мотив возвращения всячески обыгрывается и актуализуется. Последняя строка «Ты меня и из рая ждала!» реализует восклицательную и одновременно вопросительную пропозицию, в котором второе лицо «ты» как будто заполняет данный пробел «семантической неопределенностью» и медитативным молчанием: «...Из рая ждала...» Дождалась ли? Ответа нет, вместо ответа – «...прорва мороженных яблок». Актом возвращения героя также маркируется и мифопоэтический компонент, отсылка к гомеровскому Одиссею, который один из немногих вернулся из Аида. Во втором варианте стихотворения трагическая составляющая еще более усилена: «Херувимы кружат, ангел окает с вышки – занятно! Да не взыщет Христос, – рву плоды ледяные с дерев». В первом варианте стихотворения лирический герой Высоцкого как будто активнее стремится выбраться из «гиблого места», из «неродящего пустыря и сплошного ничто». Семантика «сплошного ничто» маркирует также присутствие «нежити», которая сторожит это место и «стреляет без промаха в лоб». «Вот следы песьих лап... Да не рай это вовсе, а зона! Все вернулось на круг, и распятый над кругом висел». Смысловое поле «неродящего пустыря», с одной стороны, реализует смыслы, связанные с отсутствием «живого» и духовно наполненного пространства, с другой – выражает контексты, которые связаны с евангельским распятием. В этом «гиблом» месте Он продолжает «висеть», и это будет так до тех пор, пока царство духа и свободы не воплотится в «живом» слове и молитве, так как лирика исторически сродни перфомативу ритуального высказывания.

Интертекстуально «он над кругом висел» отсылает еще и к дантовским кругам ада и, далее, через семантику «мороженных / молодильных» яблок в стихотворении активизируется мифопоэтическая ссылка на одиннадцатый подвиг Геракла с яблоками Гесперид. Герой Высоцкого, совершив путешествие за яблоками к древу молодости, попадает в другой альтер-

нативный мир по отношению к античному Аиду, в мир кругов ада, которые, как проекции мира действительного, замаскированы под райский сад «*Вдоль обрыва с кнутом по-над пропастью пазуху яблок Я тебе привезу: ты меня и из рая ждала!*». Топосы рая и ада не разграничены современным сознанием, в отличие от средневекового, по детерминированным границам пространства действительного и пространства сакрального. В современном сознании данные категории если не смешаны, то локализованы с нарушением границ. Примечательно, что лирический герой так и не возвращается буквально из «царства мертвых», но возвращается мифопоэтически как универсальная модель постоянной смены умирания-рождения богини Персефоны: «*Я набрал, я натряс этих самых бессемечных яблок – И за это меня застрелили без промаха в лоб*». Причем в этом варианте во второй строфе герой, возродившись, стремится попасть обратно домой: «*И погнал я коней прочь... – Кони головы вверх, но и я закусил удила*». В черновом варианте: «*С перекошенным ртом завалюсь после выстрела набок, Кони просят овсу, но и я закусил удила*». Во втором варианте вообще не понятно, выжил ли герой или нет, находясь в промежуточном состоянии, в своего рода состоянии, близком к коме – «с перекошенным ртом», где-то между «смертью и жизнью». Высоцкий, таким образом, деконструируя советский дискурс, в котором как раз актуальна проблема духовного вакуума, как бы «взрывает» его изнутри в виде воплощенных идей внутренней свободы, любви, волевой необходимости и т.д. Эти сущности выступают у Высоцкого как подлинные атрибуты реальности, обнаруживаемые не за пределами видимого мира, а трансцендентные сиюминутному акту творения. Перед нами своего рода инверсия объектов внутреннего пространства в наличное бытие, акт, при котором фигура поэта не в центре, не «над», а «около», занимающая позицию некоего наблюдателя. В этом смысле позиция «внутреннего» и реального автора реализуется в доминанте «я-субъект», который как бы расщепляется на экзистенциального субъекта и объект и воплощается в лирической саморефлексии, к примеру, в стихотворении «Памятник»:

Охромил меня и согнули,
К пьедесталу прибав «Ахиллес».
Не стряхнуть мне гранитного мяса
И не вытащить из постамента
Ахиллесову эту пятю.

В первом варианте в предпоследней строфе лирический герой Высоцкого пытается уйти из фиктивного рая:

В онемевших руках свечи плавилась, как в канделябрах,
А тем временем я снова поднял лошадок в галоп.

И погнал я коней прочь от мест этих гиблых и зяблых, –
Кони головы вверх, но и я закусил удила.

Во втором (в предпоследней строфе) герой снова актуализует мифологему циклической жертвы Персефоны: «*Я еще раз умру – если надо, мы вновь умираем. Удалось. Бог ты мой! Я не сам – вы мне пулю в живот*». В этом случае начальная строка первой строфы трансформируется в некий рефренный смысловой комплекс нескольких стихотворений Высоцкого, объединенных символической идеей постоянного авторефлексивного возвращения: «я когда-то вернусь...», «возвращаются все...», «я, конечно, вернусь...». Гипертекстуальная программа такого рода смысловой напряженности на границе авторефлексии и лирического субъекта задает план переноса ролевой принадлежности, к примеру, по смежности между субъектом произведения и ролевыми ссылками на сценическую и кинематографическую деятельность автора, в которой сюжетная линия героя в тексте пересекается с линией сюжета сценической роли.

В этом смысле лирический герой Высоцкого как бы оборачивается ролевым героем в автореферентном плане выражения через ролевою игру с самим автором. К примеру, в из-

вестном кинофильме «Спасибо, что живой» тот же лирический герой Высоцкого «затерян» в виртуальном мире иллюзорного рая в тексте («*Прискакали – гляжу – пред очами не райское что-то: Неродящий пустырь и сплошное ничто – беспредел*»), находит своего затерянного в другом времени двойника в виде собственного «Я-тела», буквально воскрешенного, пусть из-за несовершенства спецэффектов кинематографа, но все же – это Высоцкий, не важно что он странно ходит в фильме и двигается как зомби, но говорит-то и поет по-настоящему:

И с меня, когда взял я да умер,
Живо маску посмертную сняли
Расторопные члены семьи, –
И не знаю, кто их надоумил, –
Только с гипса вчистую стесали
Азиатские скулы мои.

Вся комичность и профанность этой событийности, закономерная в творчестве самого поэта, сейчас оборачивается, тем не менее, серьезностью феномена. Этот затерянный двойник в текстовой действительности будет умирать постоянно, из года в год: «*Я еще раз умру – если надо, мы вновь умираем. Удалось. Бог ты мой! Я не сам – вы мне пулю в живот. Так сложилось в миру – всех застреленных балуют раем*». Духовная свобода и симулякр рая, который обернулся метафорой зоны, по эту сторону временного зеркала также воплощается перманентно в вещество уже самой духовности, которая не есть абстракция и в пространстве рая: «*В дивных райских садах на берегу бледно-розовых яблок...*», и в мифопоэтическом пространстве адского места: «*И огромный этап не издал ни единого стога, Лишь на корточки вдруг с занемевших колен пересел*». В заключение вспомним слова Ю.В. Шатина, который отмечает, что «Райские яблоки» Высоцкого свидетельствуют о понимании поэтом невозможности в рамках национального менталитета совместить комфорт и духовную свободу (4).

Литература

1. *Высоцкий В.В.* Сочинения: в 2 т. – Екатеринбург, 1995.
2. *Пфандль Хайнрих.* Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. 1. – М., 1996.
3. *Тростников В.Н.* А у нас был Высоцкий... (Памяти поэта) // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. 1. – М., 1996.
4. *Шатин Ю.В.* Поэтическая система В. Высоцкого // Высоцкий: время, наследие, судьба. – Киев, 1995.

О.А. Барышева

Военно-космическая академия им. А. Ф. Можайского (филиал в г. Ярославле)

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОЕ ЗВУЧАНИЕ ОБРАЗА ОГНЯ В ПОВЕСТИ В.Г. РАСПУТИНА «ПОЖАР»

В повести В.Г. Распутина «Пожар» возникает образ догнавшего человека огня. Тот огонь, которым человек проводил «очистку» Матёры, послан теперь очистить жизнь от скверны, что заполонила людское существование. В этой повести мы видим трансформацию образа огня: он рушит не родные человеку стены дома, не мельницу, дававшую человеку хлеб, а склад, «товарный острог» (4, 311), в котором заключены души людские, увлекаемые «сокровищами на земле»: «И наполнилась земля его серебром и золотом, и нет числа сокровищам его...; и наполнилась земля его идолами: они поклоняются делу рук своих, тому, что сделали персты их. И преклонился человек, и унизился муж. Ты не простишь их» (Ис.: 2; 7–9). Очистительный огонь, разрушая стены этого острога, должен заставить людей увидеть падение богатства, его временность и обратиться к богатству духовному. «Пугающий смотр»

пламени обращён к душам людским, в повседневной жизни забывшим заветы Бога. Образ пожара выходит на общечеловеческий уровень, как пожара самой жизни, в связи с этим в повести возникает мотив апокалипсического времени, который становится ведущим в художественной проблематике произведения.

Ответ на вопрос, почему происходит пожар, возникает в самом начале повести: «чтоб одним отдохнуть, другим опамятоваться, третьим протрезветь... А там – новый свет и выздоровление» (4, 310). Строки, повествующие о духовной пустоте жизни людей, стремящихся не *жить*, а *существовать* «всё слаще и не удержи́мей», а также строки о том, что ждёт этих людей, перекликаются со словами из Книги пророка Исаяи: «Вы беременны сеном, разродитесь соломою; дыхание ваше – огонь, который пожрёт вас» (Ис.: 33; 10–12). Предпосылкой наступления апокалипсического времени становится смешение вечных категорий добра и зла. «Свет переворачивается не сразу, не одним махом, а вот так, как у нас: было не положено, не принято, стало положено и принято, было нельзя – стало можно, считалось за позор, за смертный грех – почитается за ловкость и доблесть» <...> Движение через черту стало двусторонним, люди принялись прогуливаться туда и обратно ... и растёрли, затоптали разделяющую границу. Добро и зло перемешались» (4, 365), – размышляет главный герой повести. «Горе тем, которые зло называют добром, а добро – злом, тьму почитают светом, и свет – тьмою, горькое почитают сладким, и сладкое – горьким!» (Ис.: 5; 20–21.), – читаем мы у пророка Исаяи. – «Земля опустошена вконец и совершенно разграблена, ибо Господь изрек слово сие. Сетует, уныла земля; поникла, уныла вселенная; поникли возвышавшиеся над народом земли. И земля осквернена под живущими на ней, ибо они преступили законы, изменили устав, нарушили вечный завет. За то проклятие поедает землю, и несут наказание живущие на ней; за то сожжены обитатели земли, и немного осталось людей» (Ис.: 5; 20–21).

Огонь высвечивает то, как дичает человек в жизни, созданной им самим, построенной не по вечным законам созидания, но по законам разрушения: «Вынося, выкрикивая себя из себя, может человек, только бросаясь в атаку, бросаясь убивать или вынужденный разрушать» (4, 314). Народ блуждает в «раскипячённой» им самим жизни, потеряв пастыря и не находясь того, кто «сумел бы организовать его в одну разумную твёрдую силу» (4, 314). В духовной слепоте человек не видит и не хранит прошлого, а потому не имеет и будущего. «Наперёд до самого последнего времени ничего не было видно» (4, 319), – пишет Распутин. В свете последнего времени обнажается вся жизнь человеческая и люди застывают при виде её. Важно отметить созвучность строк, повествующих о поведении людей на пожаре – «рядом тоже были люди, но кто был, он не узнавал; время от времени они натыкались друг на друга и отшатывались», – со строками о их жизни до него: «люди ... разошлись всяк по себе, ... отвернулись и отбились от общего и слаженного существования» (4, 330). Сбываются пророческие слова старухи Дарьи из «Прощания с Матёрой» о «раскипячённой» жизни, в которой люди живут не «миром», но постоянным «отшатыванием» друг от друга. Жизнь человеческая в своей бездуховности становится похожа на «быстрое и беспорядочное хватание выгоревшей пустоты» (4, 339), пустоты духовной, в которой задыхается человек. Значимы строки, повествующие о том, как равнодушно и жестоко отвечает человек на зов, ищущий кого-то в пламени пожара:

«– Петька! Петька! Ты здесь? Ты где?

– Мы твоим Петькой закусили!» (4, 339).

Важно то, что «тревожному, оголённому и рвущемуся голосу» (4, 339), отвечает голос, кажущийся «обгоревшим, проволочным, протолкнувшим сквозь жар одни слова» (4, 339): в равнодушии своём человек лишён даже собственного голоса. Примечательно, что в словаре В.И. Даля человек без голоса есть «ничтожный, бессильный, шаткий, несамостоятельный» (2; 158): потерявший духовную основу человек не только шатко блуждает по жизни, но и духовно «поедает» собрата своего, сея вокруг себя бездуховность.

Движение людей в пламени огня напоминает ритуальный танец: «А мы просо сеяли, сеяли... А мы просо вытопчем, вытопчем» (4, 316), танец, в котором построение символизирует соотношение хороший – плохой, чистый – нечистый, живой – мертвый, свой – чужой. В повести предстаёт неравная борьба людей с силой огня и трудно сказать, какая из этих сторон относится к «плохому» началу, а какая – к «хорошему», какая к «живому», а какая к «мёртвому».

Символичен образ, показавшийся герою повести: «И ещё померещилось ему: ходит старуха в короткой шубейке с поднятым воротником и рвёт обочь дороги цветы. Идёт-идёт, высматривая, наклонится, торопливо сорвёт и в сумку. Иван Петрович узнал её, когда обернулась она, и пожалел, что узнал, потому что тут же и догадался, что это были за цветы, что за подснежники. Старуха, за которой ничего похожего никогда не водилось, подбирала выброшенные со двора бутылки – и уж, конечно, не пустые» (4, 359). Поэтический образ старухи-ведуньи, собирающей лечебные цветы и травы, в реальности трансформируется в образ воровки. Старуха эта – символ перевернувшейся с ног на голову жизни, в которой всё идёт не своим порядком.

Жизнь человека стала напоминать жестокую игру, представление. Размышления об этом мы находим ещё в «Прощании с Матёрой»: «На сурьёзного человека посмотреть, который навряд по уму живёт, а и он более того приставляется. И он не сам собой на люди выходит, кого-то другого из себя корчит... Пошто ты, какой есть, не живёшь, а всё норовишь притвориться?» (3, 317). В «Пожаре» трагичность игры-представления усиливается. Символическими являются строки о том, что в поведении людей на пожаре «было что-то ненастоящее, дурашливое, делающееся в азарте и беспорядочной страсти» (4, 337). Огненная стихия ярко высвечивает, что человек перестал по-настоящему жить, променяв жизнь на игру, «представление» для того, чтобы «быть под вниманием». Особенно ярко это читается в строках: «А перед дверью кто-то в белой заячьей шапке, в прыжках и бросках перехватывая на лету выбрасываемое, выделявал такие колена, какие не снились и циркачу» (4, 346). Жизнь превратилась в обман, фокус, открыть же правду призван этот огонь, «сосредоточенно и беззастенчиво перемалывающий всё» (4, 347) на своём пути, огонь, который единственно является настоящим, не призрачным.

Голоса четырёх главных основ жизни слышатся главному герою посреди огненной стихии: «...И после, в течение долгого и горячего вечера, перешедшего потом в ночь, когда слышал Иван Петрович голоса, что-то кричащие и сообщающие, чего-то требующие, всё чудилось ему, что это стены, земля, небо и берега звучат человеческими словами – чтобы понятно было людям» (4, 315). Стены – это дом, средоточие рода человека, основа семьи; земля, небо, берега вод – нерукотворные стихии, данные человеку Богом для жизни. Именно четыре эти «подпорки» предаёт человек в созданной им жизни: бросает и сжигает родные стены, отдаёт под затопление землю предков, нарушает извечный ход рек, редко обращает душу свою к миру горнему. Человек забыл язык природы, язык мира Божьего и потому не понимает, что творит жизнь свою вопреки Его законам. Звучащие человеческими голосами основы жизни – обращение к заблудшим душам людским для того, чтобы вернуть их на верный путь.

Всё действие повести замкнуто в пределах посёлка, но в последней главе автор выводит героя и нас к природе: в повести возникают образы земли, воды и священного древа. Сгорело то, что создано человеческими руками, но мир нерукотворный – небо, земля, лес, река – остался. На первый взгляд, он необратимо изменен влиянием жизни человека: земля будто тоже «страдала от ночного несчастья», вода замерла подо льдом, лес «чернел... совсем редью» (4, 373). Но тишина, сопровождающая эти картины, рождает веру в обратное: в этой тишине природа собирает силы для возрождения: «Тихо-тихо кругом – как в отстое, в котором набирается новое движение» (4, 373). Это не мёртвая тишина, но тишина – обещание новой жизни: «Но уже натягивались отзвучиво, поддаваясь первому отогреву, сосен-

ки на берегу и пригарчивал воздух, уже вязко проседал под ногами снег и отмякал дальний речной раствор» (4, 373). Символично замечание: «не достигал сюда дым из посёлка» (4, 373) – природы не коснулось наказание-предостережение, поразившее человека, потому что природа живёт законами, данными ей при создании, в отличие от человека, забывшего их. Но отнюдь не пессимистичным является финал повести, если внимательно вслушаться в него. Он посвящён единению человека с природой: дыхание человека сливается со смоляным духом природы, стук дятла – с биением человеческого сердца: «Пахло смолью, но не человек в нём чуял этот запах, а что-то иное, что-то слившееся воедино со смоляным духом; стучал дятел по сухой лесине, но не дятел это стучал, а благодарно и торопливо отзывалось чему-то сердце» (4, 374). Именно в нём, в этом единении, таится надежда на обретение маленьким, заблудившимся человеком верного, «своего» пути. «Никакая земля не бывает безродной» (4, 374) – она рождает в человеке, слышащем сердцем своим голос её, чувство предостояния Вышнему, чувство слияния с окружающим его миром.

В повести неоднократно повторяется ключевое слово «ждали», несущее символический смысл. Ждать – значит <быть в ожидании чего, чаять, надеяться; ожидать, дожидаться, ... поджидать; готовиться к встрече кого или чего> (2, 192). Примечательно, что в начале повести человеку «в завтрашний день верилось с трудом» (4, 309), в конце же её люди «оставили всякие труды, тихо было в гараже и на улицах... Ждали» (4, 372). Само значение слова «ждать» включает в себе надежду. Люди, увидевшие пожар, осветивший перед ними всю их жизнь, замирают в ожидании перемен. Посреди пожарища, представлявшего собой «что-то до жути окончательное и безнадежное» (4, 372), теплится тихая людская надежда.

Пожар, разрушивший «товарный острог» (4, 311), склад как символ жизни в стремлении к материальному обогащению, к «сокровищам на земле», этот пожар-предостережение и пожар-очищение рождает в человеке угасшие чувства надежды и веры.

Литература

1. Библия. – М., 2006.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 2005.
3. Распутин В.Г. Живи и помни. Повести и рассказы. – М., 2002.
4. Распутин В.Г. Дочь Ивана, мать Ивана. Повести и рассказы. – М., 2006.

Э.А. Матевосян

Гюмрийский государственный педагогический институт им. М. Налбандяна (Армения)

ОБРАЗ-СИМВОЛ ХРАМА В «УРОКАХ АРМЕНИИ» А. БИТОВА

«Уроки Армении» А. Битова явились знаковым произведением как в творчестве писателя, так и в истории русско-армянских литературных отношений XX века. В «армянской» прозе А. Битова наряду с армянской национальной темой раскрыты философские проблемы, идейные и нравственные искания писателя-интеллектуала. Тематика очерковой прозы А. Битова обширна и многогранна. Но природа писателя-философа определяет ее стержневой аспект – это поиск подлинности, сущности человеческого бытия. «Армянское» произведение Битова – это «книга тончайшим образом воплотившая внутреннюю драму, которую можно назвать сугубо “битовским сюжетом”»: поиск реальности за “абракадаброй” знаков» (2, 132). Безусловно, Битов не первым задумывается над этими вопросами, он один из немногих, кто смог обосновать ответ в моральном и духовном плане. Одна из граней писательской концепции была определена во время пребывания в Армении, древней стране, символом которой был и остается библейский Арарат. Именно Библейская праоснова армянского националь-

ного мира жизни, нашедшая воплощение в армянских храмах, явилась одной из составляющих очерка.

В «Уроках Армении» Битов описывает три храма: Эчмиадзинский кафедральный собор (главный храм Армянской апостольской церкви), монастырские комплексы Гехард и Агарцин. Каждый из этих храмов открывал Битову символические аспекты армянского национального мира жизни, побуждая при этом к рассуждениям об общечеловеческих ценностях.

Эчмиадзинский кафедральный собор и Гехард были основаны в IV веке, на заре принятия христианства в Армении. Но в том виде, в каком они предстают сейчас, они были возведены в XIII веке. С X по XIII создавался Агарцин. Это был период колоссального духовного и культурного взлета, период небывалого творческого одухотворения армянского народа. Поскольку за этим последовал период потери армянами государственности, а затем и продолжительной освободительной борьбы, храмы стали не только символами, но и спасителями истории, веры, письменности и языка народа. Во многом благодаря храмам армяне не ассимилировались, сохранив свое национальное ядро.

Описание Эчмиадзинского кафедрального собора дано в главке «Связь времен». В самом начале главки писатель указывает на конкретную цель и намечает пути поиска. Так, размышляя о времени, о миге и вечном, Битов откровенно замечает: «Я мечтал бы жить сию секунду. Тогда бы я был жив, гармоничен и счастлив». (3, 282) Желая прожить «исключительно в настоящем времени», Битов понимал, что необходимо найти связующее звено между прошлым и настоящим, и где как не в соборе можно было найти эту точку отсчета.

Интересно, что в очерке нет описания самого храма и больше внимания уделяется внутреннему наполнению, всему тому, что происходило во время службы. Писатель тонко и изящно передает свое восприятие службы, на которой присутствовал сам католикос. И хотя таинство службы ему было не понятно (службу служили на древнеармянском), а присутствующие, которых он называет толпой, мешали разыграть его воображению, тем не менее он нащупал ту самую нить, которая связывает времена. Битов замечает, как в храме сливаются воедино тысячелетняя история и современность, будничные понятия и философские категории. «Что за водоворот времени закружил меня? – пишет он. – Церкви тысяча шестьсот лет, но крыше ее один год, христианству две тысячи лет, а жертвоприношениям – десять тысяч; сноб вошел в храм лет десять назад, а люди следуют обычаю не первую сотню лет, газетка под пир постелена вчерашняя, а небо над нами вечно, католикосу шестьдесят, а мне тридцать – боже! – а певице – двадцать пять, а кто-то еще и не родился, и неба еще не видал!» (3, 286).

В Эчмиадзинском соборе Битов столкнулся с силой времени, с его физической насыщенностью и необъятностью. Именно здесь ему было дано ощутить «стремнину времени в секунде настоящего времени» (3, 286). Это и был тот миг настоящего, образ которого был задан в начале главки. А отвлеченный образ Эчмиадзинского храма резюмирует битовское восприятие времени, ценность мига и вечности.

Храму Гехард в книге посвящена одноименная глава, куда вошли главки «Врата», «Восхождение», «Вершина», «Побег». Само построение главы с зачином, кульминацией и заключением выделяет ее из всего очерка, подчеркивая значение поездки в Гехард. Храм явился для писателя не просто местом паломничества, а местом, где его мировоззрение переживает дивный скачок в осознании гармонии времени, религии и архитектуры. Битов вырисовывает детальный и многоликий образ храма. Гехард был историчен и современен, в чем и заключалась одна из его особенностей.

В первой главке «Врата» своеобразно описаны предчувствие, ожидание чуда. Появляется мотив раздвоенности, описание делится на две части – на до и после посещения Гехарда. По мере приближения к храму, нарастает напряжение. В текст вклиниваются бытовые зарисовки и натуралистические детали, но они не только не снимают напряжения, но и подчеркивают

значимость встречи. «Высокое, короткое чувство, возникшее там, не совпадало с суетной городской бодростью, прочно жившей в нас, – пишет Битов. – Мы громко говорили, не глядя друг на друга. Впрочем раздвоенность наша не была нами осознана, и мы лишь безотчетно стремились принизить высоту на миг вспыхнувшего ощущения» (3, 347).

Встреча с храмом описана в главке «Восхождение». Название главки символизирует путь к Гехарду, который, как и большинство армянских храмов, находится на возвышенности, и, чтобы дойти до него, необходимо взбираться по крутым ступенькам на вершину скалы. Натуралистическая сцена восхождения передает эмоционально насыщенную атмосферу встречи. Сначала Битов описывает «выбитые на поверхности скал кресты» (3, 346), затем пещерные молельни первых христиан, затем главный храм Катогике с пристроенным притвором. И наконец, писатель достигает цели: «Небольшой вход, вырубленный в скале, напомнил мне входы в древние молельни, только что посещенные. Молча меня пропустили вперед, и я шагнул в темноту пещеры...» (3, 349). «Это и был Гехард...» – так начинается главка «Вершина», посвященная описанию самого храма.

Битов описывает самую «скромную» часть Гехарда: она менее всех декорирована, можно сказать аскетична. Это второй ярус в скале – усыпальница князя Папака и его жены Рузукан. Помещение это просторное, но более темное, по сравнению с другими. И главное, колонны, купола и стены здесь цельные, а не собранные по кусочкам. Именно в этом помещении писатель осознает ценность Гехарда, которая заключалась в его уникальности, неповторимости – храм был высечен в скале. В писательской трактовке: «Храм уже был в этой скале, надо было только выдохнуть оттуда камень. Никакие машины не могли сделать этого. Только руками, только ногтями, только выцарапать по песчинке можно было этот храм» (3, 350). В переполненный эмоциями текст повествования то и дело врывается специальная лексика, ведь Битов по образованию был горным инженером. Наметанный глаз инженера не мог не заметить, как «по касательной к полусфере вниз отвесно уходили четыре колонны и глубоко внизу, достигнув меня, исчезали в плите» (3, 349). Но профессиональный язык не притупляет чувства художественного восприятия. Писатель не скрывает своего восхищения: «Формы были столь гармоничны, единственны, абсолютны – такого совершенства я не видел никогда и больше не увижу. Слово “гениально” звучит низко для определения того, что я видел» (3, 349).

Не менее точен Битов, говоря о другой особенности армянского храмового зодчества и, в частности, Гехарда, – о его особой связи с природой. Битов подчеркивает, что армянские храмы органично вписываются в окружающий мир, как его неотъемлемая часть, а архитектура армянских храмов повторяет элементы природы. Писатель замечает, как в армянских крестах красуются лепестки цветов. Они настолько точно воплощены в камне, что писатель отмечает обратную связь, где природа равнялась на архитектуру. Отсюда и битовское восприятие храма Гехард как неперемного элемента пейзажа. Причем Гехард не только повторял элементы природы, он уподоблялся ей. «Этот храм, – пишет Битов, – был более первозданным, чем природа, и теперь природа уподоблялась ему. Все это дивное место и небо были подобны творению, только что виденному, да и были творением» (3, 351).

Битов рисует Гехард как олицетворение мощи национального характера, «чуда человеческой веры». Не случайно в главке появляется лирическое отступление, в котором Битов размышляет о вере армян. Писатель выводит свою теорию этой веры, идентифицируя ее с верностью. В размышлениях писателя выстраивается своеобразная логическая цепочка: вера – как «верность земле, языку, Христу».

Подчеркивая величие архитектурного замысла храма, Битов рассматривает его не как музейную ценность, а как гениальный замысел создателя, которого называет ОН. Писатель не дает ему никаких громких эпитетов и определений, а подчеркивает его величие двумя главными буквами. Замысел создателя напоминает автору домик Петра I. Не случайно Би-

тов сравнивает безымянного создателя с величайшей фигурой русской истории. Он и Петр I обладали невероятной силой, титанической верой в правоту своего дела. Их творения позволяют вникнуть в суть простейшего, осознать его гениальность и затем взглянуть на мир новыми глазами. Битов словно открыл для себя силу верующего человека, предстал перед божественной истиной. «Я и стал подобен Ему, – откровенно замечает Битов, – та же немота, та же вера жила теперь во мне...» (3,350). В этом и заключалось чудо Гехарда.

Побывав в Гехарде, Битов переосмыслил понятие «храма»: он не просто увидел – он почувствовал его. В художественном восприятии писателя «храм» предстает не только божьей обителью, но и местом, где человек осознает, что он богоподобен. Здесь человеческое существование получало новые концепты, здесь мысль парила наравне с небом. И чем выше поднималась мысль, тем сложнее было покидать эту высоту. Поэтому заключительная глава описывает не просто выход, а именно «Побег». В этом бегстве было «спасение». С такой высоты сложно было не упасть, а бегство давало возможность найти правильный путь, путь осознания, обновления мировоззрения и открытий.

В Гехарде Битов попадает в новый мир, где царят духовная красота и небывалая гармония, где легенды оживают и становятся частью реальности, где созидание даруется богом. Гармония творческого начала и жизненного кредо – вот «урок», который преподал Битову Гехард.

Храм Агарцин описан Битовым во вставной новелле, которая завершает очерк. Эта часть вошла как в «Грузинский альбом», так и в «Уроки Армении». Спустя три года во время поездки в Грузию Битов посещает Агарцинский монастырь. Глава «Воспоминание об Агарцине» не только описывает физическое перемещение из одной страны в другую, но и представляет собой конец одной книги и начало другой. Это итог духовных исканий автора и начало нового творческого понимания мира.

В главе писатель откровенно замечает: «Я видел в своей жизни несколько храмов, потрясших мое воображение» (3, 397). Но вслед за признанием начинается новый поиск, словно писатель хотел подтвердить уже сформировавшийся тезис. Дорога в Агарцин напоминала дорогу в Гехард: здесь тоже надо было взбираться на огромную высоту. Но описание этой дороги более плавное, нет той напряженности, которая царила в Гехарде – сказывается опыт писателя. Текст изобилует эпитетами и сравнениями, передающими авторское восприятие дилижанской природы. «Дорога еще сузилась, превращаясь в тропу, – пишет Битов, – и все круче шла вправо и вверх. Некоторое время мы поднимались гуськом в этом зеленом крутом коридоре. Деревья утрачивали свою пышность (сказывалась высота), становились кустами, отворяли небо над головой...» (3, 394).

Сам храм тоже вырисовывался плавно, постепенно. Сначала он показался писателю «маленьким, скромным, уютным – ничего величественного и давящего» (3, 395). Но в храме теплилась жизнь, он был полон загадочности. Но умудренный опытом писатель легко разгадывает тайный замысел храма: он заключался в выборе места. «И я уже понимал, что выбор места для храма – едва ли не главная архитектурная мысль его», (3, 397) – пишет Битов. Агарцин превзошел Гехард в художественном сознании Битова. Он не только повторял природу, он был уготован самой природой. И здесь писатель размышляет не о силе веры создателя храма, а о силе самого творения: «Строитель воплощался в своем творении так полно, как не удавалось ни одному мирскому архитектору» (3, 397).

Интересно, что материального описания Агарцина в очерке нет, в отличие от Гехарда, который описан детально и последовательно. Духовная наполненность храма, его природная заданность оказались сильнее его архитектурного замысла. Его идея была выше самого творения, она словно растворилась в творении. Потому описание самого храма отсутствует, уступая место яркому и образному описанию природы. Храм явился своего рода ориентиром, с которого и начинался новый опыт познания мира.

Многое было постигнуто и переосмыслено Битовым в Армении: язык, родина, гармония, реальность... Но одним из самых весомых и значимых открытий было открытие мира, которое произошло в Агарцине. Агарцин для Битова выше архитектуры, выше религии, он был «вратами мира». Агарцин символизировал новую картину мира, сквозь призму которой Битов заново постигал окружающий мир и свое место в нем. А потому он позволил себе открыто и дерзко заявить: «Передо мной отворился мир. Я застыл на пороге. Замер в дверях. Ворота в мир. Врата мира. Я стою на пороге. Это я стою. Это – я» (3, 398).

Армянские храмы глубоко запали в душу писателя, во многом преобразовав нравственные основы его творчества. В образе каждого из описанных в «Уроках Армении» храмов Битов выделяет доминантную черту, в Эчмиадзинской соборе – это стремнина времени, в Гехарде – это сила веры, а в Агарцине – величие и могущество мира. При этом в художественном сознании писателя вырисовывается цельный образ храмов, который предполагает некий архетип церкви. Эта церковь – не только обитель веры, а место, где писатель сталкивается с вечностью, где сливаются воедино время, религия, история и природа.

Литература

1. Алексанян Е.А. Уроки Армении // Литературная Армения. – 1993. – № 1–3. – С. 145–159.
2. Аннинский Л. Локти и крылья. Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. – М., 1989.
3. Битов А. Семь путешествий. – Л., 1976.
4. Токарский Н. Архитектура Армении IV–XIV веков. – Ереван, 1961.

А.К. Котлов

Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ПРОЗЕ ОЛЕГА ПАВЛОВА

Ещё в 1996 году, откликаясь на появление в печати «Казённой сказки» О. Павлова, О. Славникова заметит: «Приятно и удивительно, когда в скудеющем... потоке современной прозы... вдруг встречаете *произведение с родовыми приметами русской классики...*» (11) (курсив наш. – А.К.). Данное утверждение, с которым нельзя не согласиться, отнюдь не определяет «традиционность» поэтики прозы Павлова в целом, но на одно её доминантное качество, безусловно, указывает: с русской классической литературой её роднит исключительность требований автора, предъявляемых изображаемому герою и земному миру как таковому в свете духовно-нравственного Абсолюта. Именно этот глубинный ток русской культуры и питает во многом павловскую прозу. По словам Ю.В. Лебедева, рассматривавшего генезис и проблематику русской классической литературы, «связь писателя с религиозной святыней своего народа находится на уровне генетическом и проявляется не только в том, *что* он изображает в произведении, но и в том, *как* он видит мир. Иначе говоря, эта связь не может не просматриваться в особенностях *поэтики* русской классической литературы, национальный облик которой в значительной мере сформировался под мощным тысячелетним воздействием православно-христианских ценностей» (2, 6) (выделено в первоисточнике. – А.К.). Слова известного литературоведа не отмечают возможности, а иногда и необходимости исследования тех или иных христианских образов и мотивов и их функционирования в тексте, но определяют главное направление их изучения: как эти реминисценции (явные или скрытые) раскрывают мировидение автора, его поэтику.

Цель данной статьи – попытаться раскрыть органичность использования таким современным прозаиком, как Олег Павлов, подобных образов и мотивов.

В одном из интервью, данном Павловым после присуждения ему премии Александра Солженицына (2012), писатель ответит на вопрос о «своём читателе»: «Мне ближе люди верующие. Я православный христианин. Это может кого-то оттолкнуть от моих книг. Но для меня значимы и важны такие ценности: язык, образы, символы, культурные и этические коды». И далее: «Я идеалист. Меня волнует суть русского идеализма, потому что он подразумевает потребность в вере» (3).

Естественно, как и большинство советских людей, Павлов пришёл к православию далеко не с детских лет. Можно вспомнить, например, название его по сути автобиографической книги об отрочестве – «В безбожных переулках». В то же время не случайно такой критик, как П. Басинский, назвал свою рецензию на неё «Переулок – не тупик» («Новый мир», 2001, №8), подчеркнув тем самым возможность блуждающей души обрести Бога в себе и себя в Боге.

В интервью Т. Бек (2003) Павлов скажет о том, как, в силу казавшихся тогда непреодолимыми трудностей, придёт к вере, найдя именно в ней «силу преодоления»: «Я стал Евангелие читать. Выдержал первый пост. Первая Пасха, на которую я пошёл в церковь. 2000 год. И я перестал саморазрушаться – так появилась новая энергия. Всё плохое перестало для меня быть давящим колпаком. Я ясно увидел, что стою н а д...» (5). В результате мировоззренческой революции, произошедшей в сознании автора, появились «Карагандинские девятины».

Таким образом, исходя из указанных признаний писателя, можно предположить существование двух периодов в его творчестве, границей между которыми станет рубеж веков. Значит, и художественный мир его произведений 1990-х и 2000-х годов должен различаться в свете взыскуемого и обретенного, блуждания и самостояния, не теряя при этом своей цельности в плане божественного истока бытия.

Рассказы, вошедшие в «Степную книгу» (1998), возможно в силу своей художественной локальности, не претендуют на последовательное раскрытие «истории души человеческой» в полном объёме. Чаще всего в данных миниатюрах возникает ощущение богооставленности мира из-за невозможности героев преодолеть эгоистическое одиночество. Нельзя не согласиться с Е.Е. Ореховой, чья кандидатская диссертация (2003) посвящена исследованию «Степной книги»: «Для Павлова вера в Бога означает веру в возможность и необходимость лучшего мироустройства, при котором в человеческой жизни будет место не пассивно- созерцательному, а истинному состраданию, милосердию и любви. Поэтому так часто в “Степной книге” скрыто или явно присутствует мысль о том, что причина одиночества – в неумении и нежелании увидеть ближних в окружающих людях» (6, 43–44). Павлов в этот период творчества словно хочет заставить и читателя, и самого себя откликаться на чужую боль, научиться «полюблять» ближнее существо, каким бы оно ни было: рыжей собакой («Солдатская»), убитым караульным («Облака»), слабосильным Янкелем («Короткая повесть») и др. Образ Христа, возникающий в первой главе «Степной книги» – она называется «Тайная вечеря», – травмирован не случайно («бледнолицый, с реденькой бородкой и набухшими глазами»): это очень слабый отсвет Бога в душе героя, отстранённого от своих собратьев: «*Чтобы не скучать зря и не забываться от скуки, я стал думать. Я думал. Мне жалко было тратить на мелкие обиды за остывшую порцайку и ушлых поварят*» (10, 7) (выделено нами. Более подробно о функционировании христианских мотивов и образов в «Степной книге см.: 6, 43–48. – А.К.). Кажется, заключительный рассказ книги, созданный, кстати, позднее многих других, – «Беглый Иван» – рисует всё ту же людскую отчуждённость, героя, дважды преданного людьми (сначала сослуживцами, а затем командиром, в которого поверил, как в себя). Но даже после убийства в Иване, помимо «мыслишек», которые «искали темноты» (10, 299), живо и другое: он «тосковал по человеку, которого убил» (10, 298).

Ещё больший, чем в первых рассказах «Степной книги», прорыв к ближнему ощущается в истории сироты в рассказе «Митина каша» (1995) и, особенно, в судьбе капитана Хабарова

в «Казённой сказке» (1994). Крестьянское (христианское?) прошлое героя, казалось бы забытое в нем житейской суетой, прорвётся сквозь все душевные наслоения к духовному порыву ради ближнего (своих солдатиков). Это – в странной молитве Хабарова: «Если вы на самом деле есть, тогда помогите, если так возможно, собрать моей роте побольше картошки. Я за это в вас верить стану и отплачу жизнью, если потребуется» (8, 30). И отплатит – когда нужно жизнь отдать с думой о голодных солдатиках, забыв о своих обидах: «Во славу и за упокой» называется последняя глава произведения...

В рассказе «Конец века» (1996) и романе «Дело Матюшина» (1997) уже намечен несколько иной поворот во взаимоотношениях персонажей и Божьего мира: озлобленность или равнодушие преодолеваются любовью к ближнему. Таковы перемены во внутреннем мире санитарки Антонины («Конец века»), заплакавшей при виде умершего бомжа, – «у Антонины щемило *несвоей* болью сердце» (9, 245) (курсив наш. – А.К.). То же сердце безошибочно диагностирует и перемены в душе Матюшина, не могущего теперь пройти мимо замерзающей собаки: «Шагая, он думал теперь упрямо одно – что отвяжет собаку на обратной, пусть сама себе дорогу или хозяина найдёт». И герой «будто отмучился», когда на обратном пути не увидит собаки на привязи. Вновь – «несвоя боль»... Уже не злобное безлюбие...

Всё более Павлова интересует не сама земная жизнь в её сопричастности с Вечным, но духовный путь человека к обретению Любви (Бога) в себе. Не страдание само по себе, но его смысл. Гиперболизация данного качества заметна в Алёше Холмогорове – главном герое «Карагандинских девяти» (2001). Вся композиция произведения – от главы «Бытие» до главы «Живые к живым» – указывает на изменение и самого авторского отношения к действительности, лишённого теперь эсхатологичности, но приобретшего воистину христианский апокалиптический характер. Закономерно Е. Ермолин, рецензируя повесть, отметит: «...в финале он (Алёша Холмогоров. – А.К.) отправляется в путь, который, может быть, его куда-то и приведёт. Но дело не только в сюжетном повороте. Дело в том, что в этом мире – каким бы страшным он ни был – всё-таки есть Бог. Есть истина искупительного страдания, искупительной жертвы, в свете которой всякое страдание бессмысленно» (1).

От себя прежнего к себе духовно новому, через озлобление и страдание, – путь героя «Асистолии» (2009). Именно о Любви, всё преодолевающей, произведения Павлова последнего десятилетия (в том числе рассказы «Взрыв», «Тайник» (2011)), как и это, последнее по времени крупное художественное создание писателя. Остановка сердца (асистолия) может быть преодолена Любовью. Не случайно сам автор отрицает, что его роман – «диагноз», а герою он «вынес приговор». По его словам, это роман о любви: «... всё побеждается любовью. <...> Любовь – вживание в душу другого человека. <...> И сам Бог нуждается в одном – в любви» (3). Об это говорит и финал романа («Вместо эпилога») – слова электронного письма героя, находящегося на грани жизни и смерти: «Эту боль в сердце я бы назвал тоской. Тоской по любви. Сказал же распятый за людей: *если бы вы были от мира, то мир бы любил свое...* В последнее время повторяю и повторяю эти слова, слышу в себе – они примиряют с жизнью, успокаивают. Любил бы своё... Любил бы... Любил...» (7, 376) (подчёркнуто нами. – А.К.). «Повести последних дней» – так многозначительно назовёт Павлов свою романную трилогию, созданную ранее.

Следовательно, Павлов идёт от безбрежности одинокого человеческого страдания как такового (его проза 1990-х), к страданию, рождённому мукой близкого, ближнего – к Любви (2000-е).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ермолин Е. Живая нить. Русский Букер как зеркало современной российской литературы // Новый журнал. – 2004. – № 235. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nj/2004/235/erm8.html> (дата обращения: 11.12.2013).

2. *Лебедев Ю.В.* История русской литературы XIX века: в 3 ч. 1800–1830-е годы: учеб. для студентов вузов. – Ч. 1. – М.: Просвещение, 2007. – 480 с.
3. Одиночество – это работа (Для финалиста «Большой книги» Олега Павлова воображение сильнее правды // Российская газета (федеральный выпуск). – 2010. – № 5204 (10 июня). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rg.ru/2010/06/10/pavlov.html> (дата обращения: 10.11.2012).
4. *Олег Павлов:* «Жалко русских людей / беседу вела В. Кудрявцева // Русский мир. Информационный портал. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.russkiymir.ru/russkiymir.ru/ru/publications/interview0257.html> (дата обращения: 13.11.2012).
5. *О. Павлов:* «Я пишу инстинктом» / беседу вела Т. Бек // Вопросы литературы. – 2003. – №5.
6. *Орехова Е.Е.* Художественный мир «Степной книги» О. Павлова (Герой. Среда. Поэтика): дисс. ... канд. филол. наук / Воронежский государственный университет. – Воронеж, 2003. – 184 с.
7. *Павлов О.О.* Асистолия: роман. – М.: Время, 2011. – 384 с.
8. *Павлов О.О.* Повести последних дней: трилогия. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. – 494 с.
9. *Павлов О.О.* Русский человек в XX веке. М.: Русский путь, 2003. – 248 с.
10. *Павлов О.* Степная книга. – М.: Время, 2008. – 304 с.
11. *Славникова О.* Повесть о капитане Хабарове // Урал. – 1996. – №2.

Т.Н. Хриптулова

Тверской государственной университет

ХРИСТИАНСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В ЛИРИКЕ Н.И. ТРЯПКИНА

Русская литература второй половины XX века характеризуется синтезом идей, тем и образов православного христианства. В поэтическом творчестве Н.И. Тряпкина этот синтез имеет глубокие национальные корни, философские и эстетические традиции.

Житель русского Севера, сольвычегодских и устюжских деревень, старинных погостов, старообрядческих преданий и сказов, поэт признавался: «Когда-то там, в лесах Устюги, / Я неприкаянно кружил. / Скрипела ель, стелились вьюги / У староверческих могил» (6, 280). Вернувшись после войны в Подмосковье, Тряпкин стал печататься. «Талант его признавали. Его мистической глубины даже побаивались. Виделось в его поэзии что-то колдовское, завораживающее. Он выглядел явно странным, явно отверженным в грозные сталинские годы, когда спокойно писал о Христе и о крестной ноше, о Зимогорах и о возрожденных Назаретах, тем самым опровергая все нынешние байки о запретности христианских тем и стародавних преданий» (1, 19): «И летят над путями походными / Солнцебоги с твоих рукавиц. / И проносятся песни свободные / Над провалами черных темниц» (7, 22).

Большое место в поэтическом творчестве Н.И. Тряпкина занимают его «космические» стихотворения, в которых «поэт выстраивает вертикаль от подземных глубин в Божественной выси, ощущая себя единосущным с Русью, удерживающей мировую вертикаль, бросая взгляд на великих предшественников и сознавая свою неповторимость. Не царь, не раб, не червь и не Бог – но и русский человек в своей переменчивости, в своих многочисленных ипостасях – и в своей гармонии, единстве тела, души и духа, принимающий на себя всю силу земных катаклизмов и таинственных стихий, значение которых остаётся за гранью человеческого сознания»: «Пусть я не тварь Господняя, / Но и не червь земли. / Небо и преисподняя / В песни мои легли» (3, 5). Убежденность в неотвратимом возмездии сливается с трагедийным чувством, которое слышится в голосе поэта, обращающегося к векам, мирозданию и от имени живых, и от имени погибших, обретшем пророческую силу, словно пронизывающую земной круг и космические дали.

Совмещение реального и исторического пластов, характерное для поэта, ярко воплощено в стихотворении «Песнь о хождении в край Палестинский» (1959–1973). Богатырь «Отче Никаноре» идет «ко святым местам», чтобы окунуться в святую реку, пройти по пескам Пале-

стины. Прошло время, и лирический герой видит, что на иорданских берегах от спокойствия, религиозного умиротворения не осталось и следа. Полыхают пожары, доносится запах гари и крови, слышатся стоны погибших. «Священная война», «война за Божью землю», в реальности оказывается кровавой бойней, в которой современные фанатики пытаются чужой кровью отплатить за собственную историческую невоплощенность: *«Или вы забыли о Христе, / Грязны и лукавы? / Или вновь распять вас на кресте, / Подлые Вараввы?»* (6, 368). Образ набожного старика близок образу Савелия Пижемского («Савелий Пижемский», 1966). Трагическая фигура пьяного забулдыги, бывшего старообрядца, безбожника и охальника, чередующего пьяные частушки и «псалом о местах пересыльных, о решётках пяти лагерей», напоминает былинного Святогора, не нашедшего применения своей чудовищной силы: *«И грохочет Савелий: “Хамье! Фарисеи! / Изуиты! Кобылий навоз! / За кутьей поминают царя Алексея, / А на господа бога – донос”»* (2, 299). В этом стихотворении соединились самолеты, летящие в таежные прели, староверческий «устав», сотворенный самим Аввакумом, мощный диковатый старик, зарубивший староверку за измену, перенесший гнев свой и на староверов, и на депутатов, и на весь народ: *«Сволочи! Иудины дети! / Провоняли от рыбьей свечи, / В депутатах сидят в сельсовете...»* (6, 299). «Распевать» строчки о Савелии Пижемском, что «затянет псалом о местах пересыльных, / О решетках пяти лагерей...» в самые застойные годы можно было только голосом юродивого, потому что преследовалось любое «поэтическое» инакомыслие. И в это трудное время Тряпкин пишет стихотворение «Свет ты мой, робкий, таинственный свет!», в котором есть такие строки: *«Равны права у небес и земли, / Желтые блики на сердце легли»*, отсылающие к философской мысли А.Ф. Лосева о преодолении бездны между Божественным и земным (2).

Пронизана ассоциациями, связанными с книгами Ветхого и Нового Заветов, лирика Тряпкина 1980-х гг. В «Песне о российском храме» (1982) лирический герой, бродящий в тоске по руинам русского храма, противопоставляет его бывшее величием нынешним *«вымпелам на шестах да рекламам из ярких фанер»* – так поэт говорит о разрушении человека, о разрыве человеческих связей: над храмом поднимается *«растревоженный галочный хор»*, с него срывается *«золотой поднебесный убор»*, во время сенокоса в храм *«вкатывают громоносные бочки»*. Несмотря на всеобщую бездуховность, поэт старается сохранить нити, связывающие прошлое и настоящее: *«Только снятся порою удары вечернего звона, / И над сердцем моим золотой проплывает хорал»* (6, 444); стремится к тому, чтобы его связи с внешним миром и, главное, с людьми, населяющими этот мир, не утратились в будущем.

С библейскими реалиями названия многих стихотворений Тряпкина связаны напрямую («Стенания у развалин Сиона», «Молчи, Иеремия!..», «Подражание Екклесиасту», «Гласом царя Давида», «Обращение неопита к народу у дверей первого христианского храма» и др.). В «библейском» цикле слышится пророчество новых испытаний (*«Ну, кто из пастырей земли / Упрёки мудрых переносит / Какие в мире короли / Глупца на пир свой не попросят?..»*; *«И видел я, как подлость торжествует, / И как неправда судит правоту, / И как жрецы за глупость голосуют / И тут же власть целуют ей пята...»*). Поэт не желал смириться с наплывом безбожной пошлости, растлением души и умов. Изнемогая под гнётом житейских невзгод, он с тревогой вглядывался в грядущее отчизны, видевшееся ему, подобно Христу, распятой на кресте и терпящей поношения от властителей. Но торжество тёмной силы не вечно, которая исчезает под лучами Божественного света как дым, не оставляющий следа: *«Пусть же провеет над нами крыло / Серафима, / В сердце моём закипит огневая слеза!.. / Снится мне Русь под созвездием / Третьего Рима, / Верую, пращур, в святые твои образа»* (3, 6).

Следует заметить, что библейские стихи Тряпкина отличаются от стихов поэтов так называемой книжной традиции на ту же тему. Он соединяет линии проповеднической средневековой литературы и фольклорной обработки Священного Писания, чтобы через события,

изображенные в Библии, раскрыть перипетии современного бытия. Эмоциональный отклик читателя для него в той же степени важен, что и нравственная оценка, потому он всячески приближает события Священного Писания, перемещая их в настоящее время. При этом поэзию Тряпкина нельзя назвать религиозной, в его стихах нет дистанции между лирическим героем и Богом: Бог столь же реален, сколь и пишуший о нем, взывающий к нему (это продолжение апокрифической традиции). Человеку, глубоко верующему, такие стихи могли бы показаться даже кощунственными, богохульными, не будь в лирике Тряпкина глубокого пантеистического течения (5).

Тряпкин может писать о мошке, ботве, соломе, но не переходит грани тривиального, «чистое поэтическое Бытие не знает отъединенности временного и Вечного, мира и Бога» (2, 24). Но в то же время в его лирике своеобразно выразилась сложность и напряженность духовной жизни русского народа, нередко сводимой к расколу и голой антитезе идей православия. Иногда у Тряпкина человек, имея дерзкое стремление овладеть миром, восстает против Бога, Святого Духа. В итоге мир рушится, возникает картина Апокалипсиса, воссозданная во многих стихотворениях Тряпкина: *«Дьявол заходит в кабак, / Бог восседает за стойкой. / Пьют из Большого Ковша, / Спирт не мешая с водою»* (4, 77).

В последние годы у Тряпкина, всё набирая силу, зазвучала нота сопротивления. Сопротивления пошлости, чужebesию, расчеловечиванию. Он, тяжело переживший развал страны, не мог и не хотел мириться с происходящим. В его стоянии на своём ощущалось нечто аввакумовское, его непримиримость была сродни непримиримости огнеопального протопопа. В стихотворениях, рисующих кризисное состояние современного мира, стих Тряпкина может становиться более «книжным». Например, в «Курильской песне» поэт, в качестве эпиграфа использовавший строки из «Последнего катаклизма» Ф.И. Тютчева, следует распространенному обыкновению трактовать общую картину цивилизации в библейском, апокалипсическом духе, прибегая к образам-символам, и завершает свое стихотворение риторическим вопросом: *«Неужели не сыщется слово / Над проклятьем виденья такого / И над миром взойдет одиноко / Только божье скорбящее око?»* (7, 487).

Итак, размышления Н.И. Тряпкина о Вечном и преходящем в человеческой жизни, о свете «прозявшей Вечности» без обращения к Библии были невозможны. В то же время в его лирике сложно найти одномерность. В канонические православные уставы его вольная поэзия не укладывалась. Это поэзия русского народа, несколько утратившего религиозную или идеологическую общность, поэзия, самобытный характер которой народ принимал не всегда.

Литература

1. Бондаренко В.Г. Последние годы империи. – М.: Молодая гвардия. – 2005.
2. Волков Б. «Свет ты мой, робкий, таинственный свет». Поэтическая судьба Николая Тряпкина // Литературная газета. – 1994. – 6 сентября. – № 33.
3. Куняев С. «Мой неизбывный Ветроград...» // Литература в школе. – 2008. – № 11. – С. 2–6.
4. Николаева С.Ю. Художественная философия Н.И. Тряпкина и Ю.П. Кузнецова // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». – 2010. – № 5. – С. 71–81.
5. Панченко О. Не изменяя, изменяться // Октябрь. – 1990. – № 7. – С. 201–204.
6. Тряпкин Н.И. Горящий Водолей. – М.: Молод. гвардия, 2003.
7. Тряпкин Н.И. Избранное: стихотворения. – М.: Худ лит., 1984.

РАЗДЕЛ IV

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Е.В. Недельчо

Костромской государственной университет им. Н.А. Некрасова

ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЙ ЖИЗНИ НАРОДА В РУССКИХ ПАРЕМИЯХ

Пословицы и поговорки (паремии) – ценнейший источник сведений о культуре и менталитете народа. Назначение пословиц, поговорок – представить народную оценку явлений действительности, выразить народное мировоззрение. В паремиях выражается свойственный народу склад ума, способ суждения, в них проявляются дух и характер, нравы, обычаи и верования народа. Пословицы и поговорки отражают жизнь и мировоззрение народа во всем многообразии, передают бытовые, социальные, философские, религиозные, морально-этические, эстетические народные взгляды, представляя собой свод народной мудрости, который отражает духовно-нравственные аспекты жизни русского народа.

Духовно-нравственные основы – это то, что определяет поведение, действия человека, что побуждает его к деятельности, действию, это его сознание, мышление, это качества, необходимые человеку в обществе, правила, по которым он строит свою жизнь.

В пословицах и поговорках нашли отражение ценностные понятия, характерные для русского народа: честь, верность слову (*Береги платье снову, а честь смолоду, Давши слово, держись, а не давши, крепись*), долг (*Долг платежом красен, Взятся за гуж, не говори, что не дюж, Дружба дружбой, а служба службой*), совесть, патриотизм, взаимопомощь, товарищество (*Не с деньгами жить, а с добрыми людьми, С миру по нитке – голому рубаха*), трудолюбие, правдоискательство (*Правда в огне не горит и в воде не тонет, Правда глаза колет, Хлеб-соль ешь, а правду режь*), справедливость.

Добро, милость, зло – ключевые понятия, нашедшие отражение в русских паремиях. Пословицы говорят о значимости добра в жизни людей: *Доброму добрая память, С добрым жить хорошо, В добре хорошо жить, Ласковое слово что весенний день*. Пословицы учат ценить добрые дела, людей, которые их совершают, призывают самим быть добрыми, понимающими, милосердными, утверждают значимость добрых дел и поступков: *Делать добро спеши, Доброе дело и в воде не тонет, Доброе дело крепко (споро), Доброе дело на век, Лихо помнится, а добро век не забудется*.

Правдоискательство – это внутренняя духовная доминанта русской национальной личности. Оно отобразилось в следующих пословичных контекстах: *За правду Бог и добрые люди, Не в силе Бог, а в правде, Правда – свет разума, Кто за правду горой, тот истинный герой, На правду нет суда*.

Неотъемлемой чертой русского национального характера считается любовь к Родине. Большое количество паремий объединено темой «Родина», пронизано идеей патриотизма, любви и преданности к родному краю, отечеству, выражая абсолютную ценность этих понятий для человека: *Своя земля и в горсти мила, Родимая сторона – мать, чужая – мачеха, Своя сторона по шерстке гладит, чужая – насупротив*. Пословицы характеризуют значимость Родины

для человека: *Глупа та птица, которой гнездо своё не мило, На родной стороне и камешек знаком, За морем веселье, да чужое, а у нас и горе, да своё, Всякому мила своя сторона.*

Другая группа пословиц включает понятие «чужбина» как антипод понятию «Родина». Жизнь на чужой стороне, на чужбине ассоциируется с горем, печалью: *На чужой стороне и весна не красна, На чужой стороне и сокола зовут вороною, Родимая сторона – мать, чужая – мачеха.* Пословицы констатируют, что человеку трудно и тяжело жить вдали от своей родины: *Скучно Афонюшке на чужой сторонушке, На чужбине и собака тоскует, Чужбина слезам не верит.* Пословицы призывают человека жить в том месте, где родился, любить и защищать его: *Не бери дальнюю хваленку, бери ближнюю хаянку, Где сосна выросла, там она и красна.*

Друг и дружба – важные ценностные понятия в жизни русского человека. Пословицы говорят о значимости этих понятий для народного сознания, определяют дружбу как жизненно важную потребность человека: *Нет друга, так ищи, а нашёл, так береги, Доброе братство милее богатства, Для милого дружка и серёжку из ушка, У друга пить воду лучше неприятельского мёду.*

Человеческая дружба выражается прежде всего в делах: *Друга узнать – вместе пуд соли съесть, Коня в рати узнаешь, а друга в беде, Друг познаётся на рати да при беде, Без беды друга не узнаешь.* Пословицы призывают человека жить в дружбе: *Не держи сто рублей, держи сто друзей, Друга держать не убыточно, Без друга сирота, с другом – семьянин.* Вместе с тем паремии констатируют отсутствие порой настоящей дружбы в жизни: *Как кошка с собакой (дружны), Полюбил его, как собака палку, Люблю, что собака редьку, Друзей-то (приятелей) много, да друга нет, Скатерть со стола – и дружба сплыла, Много друзей, коли денежки есть, Называется другом, а обирает кругом, невозможность всегда и со всеми жить в дружбе: *Всяк добр, да не до всякого, Пеший конному не товарищ, Сапог лаптю не брат (не дружка, не чета, не ровня).**

Одна из значимых положительных характеристик человека, нашедших отражение в русских паремиях, – его отношение к труду. Паремии утверждают приоритет трудолюбия: *Труд человека кормит, а лень портит, Работе время, а досугу час, Ищи жену не в хороводе, а в огороде, Не будь румяна и красна, а чтобы по двору прошла да кур сочла,* говорят о значимости труда для жизни каждого человека: *Хочешь есть калачи, так не сиди на печи, Без труда не вынешь и рыбку из пруда, Не тёрши, не мявши – не будет калач, Кто пахать не ленится, у того и хлеб родится, Кто рано встаёт, тому Бог подаёт.*

В русских пословицах осуждается плохая работа, праздность и лень, говорится о том, что всякое дело требует усилий и что без стараний никакого дела не сделаешь: *Под лежащий камень и вода не течет, Без дела жить – только небо коптить, Терпенье и труд все перетрут, Лень мужика не кормит, На полатях лежать – ломтя не видать, На чужую работу глядя, сыт не будешь, Труд человека кормит, а лень портит, Горька работа, да хлеб сладок, Сладкая ежа не придёт лежа, Работа черна, да денежка бела, Не бывает скуки, коли заняты руки.*

Однако ряд пословиц и поговорок отмечает лень человека, который не всегда трудолюбив: *Пойду погулять, на белый свет позевать, Всех работ не переработаешь, У бога дней впереди много: наработаемся, В красный день прясть ленно, Как ни мечи, а лучшие на печи, Ел бы да пил – вот моё дело,* но и не осуждает вместе с тем отсутствие рвения к работе: *Кто долго спит, тому бог простит, Большие спишь – меньше грешишь, От трудов праведных не нажат палат каменных.*

Пословицы и поговорки русского народа, таким образом, представляя стереотипы народного сознания, систему морально-этических норм, являются отражением ценностных ориентиров этноса и духовно-нравственной жизни народа.

Литература

1. Даль В.И. Пословицы русского народа. – М., 2008.
2. Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. – М., 2008.

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА РОССИИ В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Художественное пространство романа в лингвостилистическом аспекте представляет собой особым образом организованную структуру. Каждый из элементов этой структуры является амбивалентным, выполняет символическое значение в контексте романа. Таким элементом пространства является *образ России* в романе. Способами создания этого образа являются топонимы России, упоминающиеся в тексте, в том числе топоним *Москва*, лексема *Россия*, относительное прилагательное *русский*, лексема *родина*, категориальные лексические единицы *место*, *пространство*, *местность*, *окрестность*, географические координаты: *юг*, *восток*, *холм*, *равнина*, – и другие.

Наиболее значимыми в этом списке являются топонимы. По степени географического охвата, состав топонимов в романе «Доктор Живаго» достаточно разнообразен. Действие романа начинается в Москве, затем события разворачиваются в Дуплянке, где-то рядом с Сызранью (I часть). Далее сюжетная линия возвращается в Москву (II–IV части). Затем ненадолго возникает образ Юрятина на Урале, где поселились Антиповы, далее речь идет о военных действиях в Галиции, на западной границе России (IV часть). События V части происходят в Мелюзее и Зыбушино. События VI части и начала VII части возвращают читателя в Москву. В VII части местом действия становится дорога от Москвы до Урала. Все события частей VIII–XIV происходят на Урале. Часть XV составляют события возвращения Юрия Живаго с Урала в Москву. В Эпiloге происходит синтез различных пространственных локусов: *Орел*, *Брянск*, *Чернь*, *Карачев*, *Зуша*, *Гулаг*, *Сибирь*, *Польша*, *Западная Россия*, *Дальний Восток*, *Крушицы*, *Низовая*, *Нагорная*, *Самсоновский перевал*, *Беломонголия*, *Китайская граница*, а затем действие опять возвращается в Москву. События Эпiloга включают военные действия: «*после прорыва на Курской дуге и освобождения Орла*». Все топонимы, связанные с военной тематикой, являются реальными, события предельно сконцентрированы, язык рассказа о событиях лаконичен, иногда сух, напоминает сводку. Особенную значимость в Эпiloге приобретают топонимы русского Черноземья: «*Это было в разрушенном до основания городе Карачеве, в скором времени после ночевки Гордона и Дудорова в Черни и их тамошнего ночного разговора...// Стояла большие месяца не прерывавшаяся ясная и тихая погода жаркой осени. Обданная жаром синего безоблачного неба, черная, плодородная земля Брынины, благословенного края между Орлом и Брянском, смуглела на солнце шоколадно-кофейным отливом*» (XVI, 3, 489). Примечательно, что лексемы с корнем -черн- дважды употребляются в этом фрагменте: Чернь, черная земля. Кроме того, упоминается город Карачев: «*Топоним можно соотнести с тюрк. кара – “черный”, “злой, злой дух”, которое могло быть прозвищем человека, связанного с этим селением*» (3, 143). Название топонима вызывает в памяти образ села Карачарово под Муромом (тоже в глубинке России), откуда родом славный русский богатырь Илья Муромец. Автору понадобилось именно в Эпiloге перечислить реальные топонимы русской глубинки, где разворачивались события Великой Отечественной войны периода 1943 года. С одной стороны, это создает эффект достоверности происходящего в романе. С другой стороны, именно этих регионов недоставало для того, чтобы пред читателем возникла Россия в целом. В стихотворной части также встречается топоним, относящийся к области русского Черноземья: «*Дочь степной небогатой помещицы, / Ты – на курсах, ты родом из Курска*» («Белая ночь», 4, 502). Название топонима Курск напоминает о курском соловье, возникающего в контексте стихотворения и в прозаической

части романа. Топоним *Орел* перекликается с фамилией *Орлецова*, встречающейся в этом же эпизоде. Этимология топонима Орел затемнена: «*Название дано по реке Орел (...после XVIII века – до наших дней только Орлик)...Более реально сблизить этот гидроним с названием Орель (левый приток Днепра)...или Ерель, Угол...т.е. речка, образующая угол, развилку при впадении в Оку*» (3, 247). Контекстуально значение топонима Орел приобретает значение «благословенная земля», не случайно имя Орлецовой Христина, за свой подвиг она была причислена церковью к лику святых.

Таким образом, можно говорить о том, что в художественном пространстве романа «Доктор Живаго» воссоздана модель всей России. Важным связующим звеном между топонимами, образующими пространство России, становится *образ железной дороги*, который, кроме того, совмещает пространство и время, образуя *хронотоп* романа. Маркерами российского хронотопа являются достоверные исторические события: Петербургское восстание, Брусиловский прорыв, военные действия в Галиции, Курская дуга и т.д.

Лексема *Россия* встречается в романе нечасто. Чаще автор использует относительное прилагательное *русский*. Тема России имеет экспозицию, развитие, кульминацию и завершение. Впервые тема России возникает в романе в I части: «*Мимо в облаках горячей пыли, выбеленная солнцем, как известью, летела Россия, поля и степи, города и села. По дорогам тянулись обозы, грузно сворачивая с дороги к переездам, и с бешено несущегося поезда казалось, что возы стоят не двигаясь, а лошади поднимают и опускают ноги на одном месте*» (I, 7, 14). В этом фрагменте угадывается параллель с «птицей-тройкой» Н.В.Гоголя, кроме того, использован тот же прием наблюдения из окна движущегося транспортного средства. Далее лексема *Россия* появляется в середине романа в связи с темой революции: «*Я тоже думаю, что России суждено стать первым за существование мира царством социализма*» (VI, 4, 174). Сближение темы революции с темой России актуализируется в следующих главах: «*Ведь только раз в вечность случается такая небывальщина. Подумайте: со всей России сорвало крышу, и мы со всем народом очутились под открытым небом...Свобода! ... // ... Сдвинулась Русь матушка, не стоит ей на месте, ходит не находится, говорит не наговаривается. И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания*» (V, 8, 140). В этом контексте Россия, как видим, сравнивается с домом, жилищем, с одной стороны, и с живым существом, с другой, оба эти сравнения объединены метафорическим выражением «*со всей России сорвало крышу*». Кульминация темы России представлена в следующем текстовом фрагменте: «*И эта даль – Россия, его несравненная, за морями нашумевшая, знаменитая родительница, мученица, упрямец, сумасбродка, шалая, боготворимая, с вечно величественными и гибельными выходами, которых никогда нельзя предвидеть!*» (XIII, 7, 377). С одной стороны, Россия – *шалая*, с другой, – *боготворимая*. В один ряд включаются слова с отрицательной и положительной коннотациями (*сумасбродка / мученица*). Таким образом, все характеристики носят амбивалентный характер, разноаспектные признаки совмещаются. Контекст характеризуется обилием тропов: в нем представлены метафоры, сравнения, персонификация, эпитеты. В этом фрагменте Россия наделяется женскими чертами и соединяется в сознании Юрия Андреевича с образом любимой женщины. Подобное сравнение не единственное в романе: «*И Россия тоже была в девушках, и были у ней настоящие поклонники, настоящие защитники, не чета нынешним*» (X, 4, 299).

Важное значение для создания образа *России* имеют не только поэтические, метафорические строки, но и более обобщенные характеристики: «*как разговаривают одни только русские люди в России*» (XIV, 16, 440), «*где-то в глубине России*» (XVI, 2, 489), «*Беда в городах. Не ими Россия держится. Польстившись на образованность, потянулись за городскими...*» (X, 4, 301), «*Но разве Тверские-Ямские...были только в одной Москве, только*

в России? Улица, вечерняя улица, вечерняя улица века, рысаки, саврасы, были повсюду» (XIV, 17, 444). Именно такое завершение получает тема России в романе «Доктор Живаго» – для её развития характерна соотнесенность с топонимом *Москва* и лексемой *глубина*. Лексема *Россия* в романе часто соположена с топонимом *Москва*, причем иногда эти слова выступают как контекстуальные синонимы. Таким образом, Москва в романе «Доктор Живаго» фактически выполняет роль модели России.

Еще один образ смыкается с образом России – это поэзия, творчество, правда, естественность, которым противопоставлены вымысел, фальшь, «театральщина» (о царе на параде сказано, что он «по-русски естественен»). Затрагивая темы творчества и искусства на страницах романа, Юрий Живаго говорит об особом языке, лучшие образцы которого представлены в произведениях Пушкина и Чехова: *«Сказочно только рядовое, когда его коснется рука гения. Лучший урок в этом отношении Пушкин...// Изю всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую незабоченность насчёт таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение...»* (IX, 7, 274–275). *«...Пушкинский четырехстопник явился какой-то измерительной единицей русской жизни, её линейной мерой, точно он был меркой, снятой со всего русского существования...»* (IX, 6, 273–274). Итак, язык и родина имеют общие корни, общий смысл: *«Язык, родина, вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения...»* (XIV, 8, 421). В одном ряду совмещаются и перекликаются явления несовместимые (язык и родина, творчество и жизнь, внешняя форма и смысл), что отражает так называемый прием «ментальной оптики» (5, 64), с помощью которого создается художественное пространство романа: *«...Вдруг Юра подумал, что Блок это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном городском быту и в новейшей литературе, под звездным небом современной улицы и вокруг зажженной елки в гостиной нынешнего века. Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом»* (III, 10, 78).

Образ России представляет собой в романе некий сложный амбивалентный символический образ, дополняющий образы художественного пространства, родины, творчества, поэзии, языка и другие. Наиболее значимыми языковыми способами создания этого образа являются топонимы и лексема *Россия*.

Литература

1. *«Любовь пространства...»*: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака / Отв. ред. В.В. Абашев. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 424 с.
2. Пастернак Б. Доктор Живаго. – СПб.: Лимбус Пресс, 1998. – 544 с.
3. Смолицкая Г.П. Топонимический словарь Центральной России. – М.: Армада-пресс, 2002. – 416 с.
4. Суханова И.А. Структура текста романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: монография. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2005. – 147 с.
5. Чернейко Л.О. Способы представления пространства и времени в художественном тексте // Филологические науки. – 1994. – № 2. – С. 58–70.

А.Э. Павлова

Костромской государственной университет им. Н.А. Некрасова

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В ПОЭЗИИ И. ТАЛЬКОВА

Творчество И. Талькова, известного поэта, певца и композитора, сегодня так же, как и в начале 90-х годов 20 века, определяет вектор духовно-нравственного развития современного общества: его гражданская позиция, нашедшая отражение в политической, философской лирике, в полной мере выразила стремление общества обрести утраченные духовные ориентиры русской жизни. Сам поэт так говорил о своем творчестве: «Не только лирика и даже не столько лирика, но песни политические, социальные – квинтэссенция моего творчества, крик и боль моей души». Темы, затронутые в социальных песнях И. Талькова таких, как «Россия», «Совки», «Товарищ Ленин, а как у вас дела в аду?», «Дядин колпак» и др., позволили выразить стремление общества переосмыслить свою историю, роль народа в формировании своей истории, а также суть человеческого бытия. В каждой остросоциальной песне И. Талькова авторская позиция выявляется через синтез публицистического, рефлексивного начала и сильнейшего эмоционального заряда, богатой гаммы душевных переживаний.

Одним из языковых средств выражения авторской позиции в поэтическом творчестве И. Талькова являются индивидуально-авторские фразеологизмы, которые часто становятся доминантными языковыми единицами стихотворений. Так, в стихотворении «Дядин колпак» представлено прошлое, настоящее, будущее страны через поэтический образ «дядиного колпака», что является индивидуально-авторским фразеологизмом, значение которого раскрывается только в контексте всего поэтического произведения. Начало стихотворения насыщено фразеологическими единицами (далее ФЕ), которые образуют с названием стихотворения сложные ассоциативно-семантические связи: «Мы родились в комендантский час / Под «колпаком», будто смеха ради, / А тот колпак искусно сшил для нас / Один веселый дядя. / Мы в колпаках и под «колпаком» / Ходили строем и слагали песни / О том, как мы хорошо живем / Под «колпаком» все вместе». Узувальные ФЕ *комендантский час*, ФЕ *под колпаком*, ФЕ *смеха ради* наряду с ФЕ *дядин колпак* в значении «тоталитарное государство» участвуют в создании гротескного образа советского государства. Государства, в котором, по мнению автора, уже с рождения люди лишены права свободной воли. Слово *колпак* неоднократно повторяется в тексте всего поэтического произведения, что позволяет автору обыгрывать прямое значение слова и его переносное значение в рамках фразеологического употребления, часто сталкивая и усложняя эти значения. Употребление слова *колпак* в строке «мы в колпаках и под «колпаком» вызывает ассоциацию со словом *околпачить* «обмануть, одурачить» (З, 450), которое в свою очередь вступает в синонимичные связи со словом *надул* в текстовом пространстве стихотворения (см.: «Дядя был не дурак, / Дядя нас всех надул»). В результате этого создается комический эффект, возникает авторская ирония, которая реализуется на протяжении всего стихотворного текста. Ярким средством выражения авторской иронии становится окказионализм *пере-пере-кройка* (см.: *И затевают на последние штаны / Большую пере-пере-кройку*) как созвучное слово популярному в девяностые годы XX века слову *перестройка*, что создает языковую игру на разных языковых уровнях: на уровне лексики (глагол *перекроить*, от которого образовано существительное *перекройка*, соотносится с прямым значением слова *колпак*), на уровне фонетики (созвучное слово создает звуковой образ «скрываемого» слова), на уровне словообразования (повтор приставки *пере-* со значением «повторность, новое действие вместо прежнего» усиливает комический эффект).

В поэтическом творчестве И. Талькова языковая игра представлена только в остросоциальной поэзии, она затрагивает все уровни языка и выполняет функцию выражения комиче-

ского, в частности создания пародийно-сатирического эффекта. Вслед за Сковородниковым, языковая игра понимается нами как творческое, нестандартное (неканоническое, отклоняющееся от языковой / стилистической / речеповеденческой / логической нормы) использование любых языковых единиц и/или категорий для создания остроумных высказываний, в том числе – комического характера (1, 796). Доминантными средствами создания языковой игры в поэзии И. Талькова являются лексико-фразеологические средства языка. В разных поэтических текстах при создании языковой игры на первый план могут выдвигаться фразеологические или лексические средства в зависимости от интенций автора.

Рассмотрим стихотворение «Совки», где языковая игра представлена в первую очередь на уровне лексических средств. В качестве названия стихотворения автором был выбран сленгизм, который получил широкое распространение в восьмидесятых-девяностых годах XX века. В сленге лексема «совок» является многозначной: 1) советский (в том числе бывший советский) гражданин; 2) советский (несвободный) образ жизни; 3) человек с мышлением, характерным для советских граждан; 4) советская идеология или же люди, разделяющие ее (4). В стихотворении И. Талькова под «совками» понимаются люди, демонстрирующие признаки советского менталитета, для которых свойственны такие качества, как идеологизированность, духовная несвобода и внутренняя несамостоятельность, социально-иждивенческие установки, антидемократизм, нетерпимость к чужому мнению и чужой индивидуальности. Автор создает образ «совков» посредством не просто контекстного столкновения разных значений многозначного слова, а своеобразных «наложений», что позволяет обыграть и нетрадиционно представить сам художественный образ: «Они не думают, не чувствуют, не слышат / Они не видят ни зги. / Они не любят, не страдают, не ищут / Не напрягают мозги. / У них руки-лопаты, глаза-пятаки, / А вместо лиц – квадратные совки». Так, в самом начале стихотворения создается зрительный образ людей-совков в результате возникающих ассоциативных отношений в рамках развития метафоры. В приеме развития метафоры экономно, в узком контексте, осуществляется мотивированность образов, которая облегчает их восприятие посредством введения элементов, продвигающих метафору (ср: квадратные совки и штампованные совки): «Чем хуже – тем лучше – девиз дураков, / Вот цель этих штампованных совков». В контексте всего стихотворного произведения слово *совки*, имеющее негативную коннотацию как сленгизм, вступает синонимические контекстуальные связи со словами *дураки* и *дегенераты* (см.: «Они в создании своем не виноваты, / Их выпестовала власть, / Которой выгодно плодить дегенератов, / Чтоб ненароком не пасть»), что становится ярким способом выражения авторской позиции в поэтическом тексте.

Языковая игра широко представлена в политической лирике И. Талькова, что позволило автору использовать неисчерпаемые возможности данного языкового феномена с целью создания пародийно-сатирического эффекта как способа выражения авторской позиции в поэтическом текстовом пространстве.

Литература

1. Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 840 с.
2. Талькова О.Ю. «Я воскресну и спою...» – М.: Фирма Алесь, 1998. – 208 с.
3. Толковый словарь русского языка / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
4. <http://www.traditio-ru.org>

А.Е. Якимов

Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова

**РУССКИЙ ЯЗЫК –
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЯЗЫК РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
(О ВЫХОДЕ В СВЕТ КОММЕНТАРИЯ К ФЕДЕРАЛЬНОМУ ЗАКОНУ)**

В 2005 году вступил в силу Федеральный закон №53-ФЗ «О государственном языке Российской Федерации» (4). В этом документе за русским языком юридически закрепляется статус государственного, что значит официального, обязательного для использования на всей территории России. Таким образом, узаконивается практика, при которой официальное делопроизводство в государственных органах, организациях, на предприятиях и в учреждениях ведётся на русском языке; издание всероссийских газет и журналов, передачи всероссийского телевидения и радио осуществляются также на русском языке; в армии России используется только русский язык; русский язык является обязательным для коммуникации ещё в некоторых областях российской общественной жизни.

В 2012 году вышел в свет Комментарий к Федеральному закону «О государственном языке Российской Федерации» в 2-х частях. Первая часть представляет собой написанный авторитетными лингвистами и юристами сборник статей, посвященных проблемам языкового регулирования в России и за рубежом, а также постатейные материалы к закону. Вторая часть – двухтомный комплексный нормативный словарь современного русского языка «Нормы современного русского языка как государственного», по утверждению авторов, отражающий нормы современного русского языка начала XXI века, содержащий 25000 слов и выражений, выбранных с учётом их новизны, актуальности, трудности восприятия или употребления (3). Указывается на то, что данный словарь «призван содействовать обеспечению эффективного функционирования Федерального закона “О государственном языке Российской Федерации”». Естественно, под прилагательным «русский» понимается не национальный русский язык во всей полноте проявлений, а его «высшая форма», так называемый «современный русский литературный язык» (1, 6), одним из важнейших признаков которого является кодифицированность и нормированность, при этом, по мнению В.В. Химика, понятие нормы «для государственного языка приобретает особый статус, не только собственно лингвистический, но также и эстетический, аксиологический, правовой, политический» (5, 5). Норма литературного языка характеризуется, по мнению большинства лингвистов, рядом признаков: относительная хронологическая устойчивость (консервативность), общераспространенность, соответствие внутренней системе языка, обязательность соблюдения. При этом абсолютно определять понятие нормы не может ни один из признаков; только критерий обязательности использования приближается к атрибутивной безысключительности: в первую очередь, на наш взгляд, по причине наибольшего значения для выполнения одной из важнейших функций нормы – оптимизации речевой коммуникации, обеспечения максимально точного и быстрого понимания адресатом адресанта. Однако одного следования нормам современного русского литературного языка для оптимального общения недостаточно. В связи с этим в лингвистике, в рамках дисциплины «Русский язык и культура речи», было выработано понятие «хорошая речь». «Хорошую речь» характеризуют требования правильности (соблюдения собственно языковых, в том числе стилистических норм), уместности, точности, логичности, чистоты (стремления избегать использования слов-паразитов – лексем и ФЕ, находящихся за пределами литературного языка), требования выразительности.

Одной из проблем, связанных с необходимостью использования экспрессивов в «хорошей речи» (обычно в языке СМИ, в текстах публичных выступлений политиков и общественных

деятелей), является противоречие, которое нередко возникает при столкновении требований чистоты речи, с одной стороны, с требованиями её выразительности – с другой. Публицистические жанры, вследствие своей специфической прагматики, требуют от авторов текстов широкого применения эмоционально-экспрессивных средств языка, что часто влечёт за собой неоправданное использование сниженных слов и фразеологизмов, жаргонных, сленговых единиц, вулгаризмов и аргоизмов. При этом в последнее время всё больше и больше употребляются не только русские грубые экспрессивы, но и вкрапления-варваризмы – слова и выражения, оформленные средствами латинской графики. Сегодня никого не удивляет использование высшими должностными лицами страны в публичной коммуникации вулгарно-сниженных трансформов ФЕ: например, *отделять мух от котлет* – трансформация, основанная на замене компонентов книжной ФЕ-библейзма *отделять злаки (зёрна) от плевел* – «отделять полезное от вредного». Написанные на русском языке статьи в газетах и журналах пестрят англоязычными «вставками», причём доходит до того, что некоторые авторы позволяют себе использование слов и выражений, в языке-источнике имеющих статус нецензурных. Так, колумнист федерального журнала «Русский репортёр» отнюдь не в публицистически заострённом жанре колонки-заметки о музыке (выступлении зарубежного исполнителя) пишет: «В парковых кафе насквозь промокнувшие люди жаждали егермейстера.

– *Fucktherain!* – кричал Woodkid, и толпа отвечала ему, скандируя в такт: «Фак! Зе! Рейн!» – и танцевала. Стало понятно, что московской публике ничто не может испортить удовольствие от встречи с прекрасным» (подчеркнуто мною. – А.Я.) (2, 77). В данном отрывке мы видим не только пример широко применяемых в русскоязычных текстах российских СМИ написаний на английском языке имён собственных (а часто и нарицательных!), но и использование английской грубо-вулгарной лексемы *fuck* во фразе *fucktherain*, продублированной также в кириллической графике – *Фак! Зе! Рейн!*. Имея статус табуированной, лексема *fuck* в словарях большинства англо-русских словарей, словарей английского литературного языка отсутствует; в тех же лексикографических источниках, где это слово зафиксировано, находим, что оно репрезентирует основное значение «have sexual intercourse with (someone)» (в переводе на русский – «иметь сексуальные сношения с кем-либо») и сопровождается пометами «вулгарное, сленговое» (6). Значение слова *fuck*, его нецензурный коннотативный статус сегодня хорошо известны каждому школьнику, и вряд ли автор статьи в журнале решился бы употребить русский аналог английской фразы *fucktherain*, в лучшем случае здесь возможен смягченный вариант: *Наплевать на дождь!* Возникает вопрос: почему можно по-английски?

Комментарий-словарь, думается, должен оказаться полезным подспорьем в практике использования русского литературного языка. Отметим несколько актуальных словарных рекомендаций.

В части постановки ударения узаконено использование вариантов *маркЕтинг* (на первом месте) и (с пометой *реже*) *мАркетинг*, при этом, конечно, первый вариант в большей степени соответствует акцентологическим традициям русского языка; акцентологический вариант *обеспечЕние* узаконен только во вторичном значении с пометой *информ.* – «совокупность средств, методов и мероприятий, направленных на автоматическую обработку данных с помощью вычислительной техники». В других значениях устанавливается только вариант *обеспЕчение*. Краткое причастие от глагола *возбудить* – *возбуждён, возбуждена, возбуждено* – зафиксировано с ударением на конечном слоге во всех значениях, в том числе в специальном, с пометой *юр.* Прилагательное *оптОвый* традиционно рекомендуется произносить с ударением на суффиксе. Написания слов *параолимпиада, параолимпийский, параолимпиаец*, несмотря на несоответствие морфологическому принципу русской орфографии, отмечены в словаре также и в варианте без зияния гласных – *паралимпиада, паралимпийский, паралимп-*

тлец. Впрочем, данный вариант занимает второе место. На наш взгляд, причина фиксации варианта с усечением корневой морфемы в том, что журналисты большинства СМИ частотно используют калькированный с английского вариант: *паралимпиада* – от *paralympics*.

Ещё примеры. Словарь констатирует, что существительное *заём* в ед. ч. им.-вин. пад. должно произноситься с гласным *о* в корне и писаться с буквой *ё*: последние два десятилетия в наименованиях финансовых организаций сплошь употребляются ненормативные формы – *Микрозайм*, *Нанозайм*, *Быстрозайм* и пр. Вышесказанное относится также и к существительному *наём*. Пресловутый вопрос о роде существительного *кофе* решается в пользу отнесения последнего к роду мужскому. К сожалению, существительное женского рода первого склонения *плацкарта*, часто ошибочно употребляющееся в форме мужского рода *плацкарт*, в словаре отсутствует. Вообще, хотелось бы, чтоб в словаре с таким серьёзным родовым обозначением, как «Комментарий к Федеральному закону...», было больше слов и фразеологизмов, действительно вызывающих у говорящих и пишущих на русском языке затруднения в произношении, в образовании форм, в написании. Полагаем, однако, что отсутствие в словнике глагола *озвучить* как в техническом значении «сделать звуковым (кинофильм)», так и в новом – на наш взгляд, просторечном значении «огласить, сообщить, рассказать, произнести», указывает на то, что авторы словаря разделяют точку зрения некоторых лингвистов о нежелательности использования данного глагола в значении «огласить» в литературной речи; употребление же слова *озвучить* в других значениях возражений не вызывает.

Выход в свет комментариев к закону «О государственном языке Российской Федерации» должен содействовать защите русской этнокультурной языковой среды, систематизации и соблюдению литературных норм государственного языка, распространению и совершенствованию «хорошей русской речи», способствовать тем самым укреплению позиций русского языка как внутри страны, так и за её пределами.

Литература

1. Горбачевич К.С. Нормы современного русского литературного языка. 3-е изд., испр. – М.: Просвещение, 1989.
2. Зайцева Н. Woodkid под дождём // Русский репортёр. – 2013. – № 21. – 30 мая – 6 июня.
3. Комментарий к Федеральному закону «О государственном языке Российской Федерации». Ч. 2: Нормы современного русского литературного языка как государственного (Комплексный нормативный словарь современного русского языка) / под общ. ред. Г.Н. Складневской, Е.Ю. Ваулиной. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2012.
4. Федеральный закон от 1 июня №53-ФЗ «О государственном языке Российской Федерации» // Российская газета. – 2005. – 7 июня.
5. Химик В.В. Государственный язык Российской Федерации: языковая норма и ценностные ориентиры русской речи // Комментарий к Федеральному закону «О государственном языке Российской Федерации»: в 2 ч. Ч. 1. Доктринальный и нормативно правовой комментарий / под общ. ред. д-ра филологии, проф. С.И. Богданова и д-ра юрид. наук, проф. Н.М. Кропачева; науч. ред. канд. юрид. наук, доц. Н.С. Шатихина. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2012.
6. <http://oxforddictionaries.com>

РАЗДЕЛ V

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ

Л.Я. Воронова

Казанский (Приволжский) федеральный университет

КАКИМ БЫТЬ КУРСУ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ? (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЛЕМИКИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА)¹

В последнее десятилетие появилось немало интересных исследований, посвященных истории, методике, технологиям литературного образования; активно обсуждаются как общие положения Закона «Об образовании в РФ» и новые государственные образовательные стандарты, так и проекты, касающиеся собственно литературы как учебного предмета. Наша цель – рассмотреть одно из направлений полемики о содержании реформы образования в России в конце XIX – начале XX в., связанное с судьбой древнерусской литературы в школе. Источниками изучения стали статьи, брошюры, программы, отчеты, обзоры ученых-филологов, педагогов, критиков, опубликованные в дореволюционной периодической печати, некоторые из которых впервые вводятся в научный оборот.

Рубеж XIX–XX вв. считается одним из важнейших этапов в развитии отечественной педагогики, поскольку в данный период трижды ставился вопрос о реформе образования, выносились на суд общественности проекты реформирования школы и новые программы учебных дисциплин. Анализируя процесс обсуждения реформ, приват-доцент Императорского Казанского университета Л.К. Ильинский с удовлетворением отмечал «созидательную работу общества и отдельных специалистов... Здесь мало найдем резких нападок на школу, но много желания помочь выработке лучших устоев школьной жизни»(10, 29).

Так, в числе тех, кто первыми выступили по проекту реформы в 1899 г., были профессора Императорского Казанского университета А.С. Архангельский и Е.Ф. Будде. В статье «К предстоящей реформе нашей средней школы» Архангельский языком цифр, используя статистические сведения, доказывал, что за почти 30 лет, прошедших после реформы 1871 г., ни одна из поставленных задач не была выполнена. На примере преподавания русского языка и литературы он показал весь размах катастрофы в образовании, тем более что именно эти предметы оказались наиболее уязвимыми и уровень их преподавания явно снизился сравнительно с дореформенным периодом (4, 201–202). Е.Ф. Будде в статье «Конспект учебного плана преподавания по русскому языку и словесности в реформированной средней школе» высказал принципиальные замечания по конкретным разделам программы преподавания русского языка и литературы. Обращает на себя внимание обилие выделенных курсивом слов, которые можно считать ключевыми в характеристике разделов учебного плана по литературе: «мозаичность», «положение по соседству», «перечисление голых имен», «случайное перечисление», «не упомянуто совершенно», «одно чтение» (5, 213–215). В пожеланиях и рекомендациях, высказанных Архангельским и Будде, отмечена была необходимость восстановления серьезного преподавания истории отечественной литературы в гимназиях и школах России, причем именно истории литературы.

Исправить ситуацию в преподавании словесности должна была новая «Программа по истории русской литературы и теории словесности», подготовленная в 1905 г. комиссией ученого комитета Министерства народного просвещения и опубликованная в «Журнале Министерства народного просвещения» (1905, № 7–8). Однако и она не удовлетворила взыскательных филологов. В 1906 г. на страницах этого издания появилась рецензия А.С. Архангельского, практически половину объема которой занимала критика разделов по древнерусской литературе (3, 15–65). Как отмечал А. Фомин, «работа производит особенно сильное впечатление потому, что автор подтверждает свои замечания вескими доводами. В его критике нет ничего личного, что часто обнаруживается в критических разборах, в ней нет легковесного публицистического налета, – это спокойная научная критика. Этим самым критик совершенно обезоружил своих противников: Ученый комитет не может обвинить проф. Архангельского в поверхностном полемическом задоре» (14, 11–12). Статью А.С. Архангельского Фомин признал серьезной, обоснованной, а самого ученого принципиальным и смелым, ведь он выступил с критикой министерской программы на страницах официального органа Министерства народного просвещения.

Особенно активно проходило обсуждение российской интеллигенцией проекта реформы отечественной системы образования, инициированной министром народного просвещения России графом П.Н. Игнатьевым в 1915 г. В учебных округах в 1915–1916 гг. состоялись съезды директоров и преподавателей школ и гимназий, больше внимания стало уделяться методике преподавания, подготовке учителя. Важным событием стал I Всероссийский съезд словесников, прошедший в конце 1916 г. в Москве, на котором обсуждался министерский проект программы по русскому языку и литературе (11), рассматривались вопросы об объеме и содержании курса литературы, в том числе и раздела древнерусской литературы (1).

Собственно вопрос о преподавании древнерусской литературы в школе не был предметом специального доклада на этом съезде, но участники касались его как в своих выступлениях, так и в прениях. Многие докладчики высказались против включения древнерусской литературы в программу. Преподаватель Казанского Родионовского института благородных девиц и 4-й женской гимназии С.И. Абакумов, участвовавший в работе съезда, обобщил основные аргументы противников: 1) главный предмет изучения в художественном произведении – живая мысль автора, воплощенная в художественную форму; цель изучения – усвоение нравственно-общественных идей, поэтому важно изучать новую литературу, а не памятники древнерусской письменности; 2) древнерусская литература не удовлетворяет критериям художественности, только один памятник входит в область историко-литературного изучения – «Слово о полку Игореве», который назван «случайным памятником с погибшими предками и чудотворным потомством» (1, 622); 3) в проекте реформы подчеркивалось значение светского образования, а древнерусская литература, как правило, имела религиозный характер.

Большинство участников съезда было за исключение древнерусской литературы из школьной программы, о чем свидетельствовали реплики с мест, аплодисменты и т.д. Однако съезд все же оставил древнерусскую литературу: идея историзма требовала, чтобы в программе были представлены все этапы развития литературы. Правда, в древнерусский период было решено включать только те произведения, которые относятся к области поэтического творчества (апокрифы, повести, легенды), но в целом упор делался на новую литературу.

В защиту древнерусской литературы выступили ученые, учителя России, однако их представления об объеме курса, критериях отбора источников, о методах их изучения существенно отличались, что обусловило полемику на страницах периодических изданий.

«Необходимость изучения древнерусской литературы, – писал профессорский стипендиат Казанского университета, преподаватель реального училища г. Казани А.П. Георгиевский, – вытекает из самой цели ее изучения. История культуры необходима для общего

образования человека; новая литература находится в генетической связи с древней; отсюда всякий, желающий сознательно отнестись к быту и взглядам нашего времени, желающий подготовить себя и к пониманию, и к сознательному изучению современной литературы, должен обязательно познакомиться с древней, хотя бы в главных этапах ее развития» (7, 62). Общий же принцип, из которого исходил Георгиевский при отборе произведений для школьной программы, – это принцип оригинальности и литературное достоинство. Он отмечал, что «...изучая оригинальные памятники письменности, мы заглядываем в сердце народное и научаемся ценить и любить его лучшие стороны, узнаем, что одна внутренняя связь одинаково обнимает нас всех и всех взаимно притягивает. И чем больше растет и распространяется такое познание, тем более является оснований для взаимной любви!» (7, 66). В истории литературы «...необходимо прежде всего дать почувствовать юношеству жизненную сторону изучаемого историко-культурного явления, дать почувствовать, что оно есть продукт *родного национального гения*, продукт живой *русской* мысли, и, как таковой, он дорог сознанию всякого *русского* человека» (6, 172).

Георгиевским была предложена периодизация древнерусской литературы, программа, анализ некоторых тем, список рекомендуемых текстов для изучения, который включал в целом около двадцати произведений: «Киево-Печерский патерик» (сказание по выбору), «Повесть временных лет» (сказания по выбору), «Хождение игумена Даниила», «Поучение Владимира Мономаха», «Слово о полку Игореве», «Поучения Серапиона Владимирского» (одно), «Моление Даниила Заточника», «Переписка Грозного с Курбским» (письма по выбору), «Домострой» (важнейшие главы), «Повесть о Петре и Февронии», повести о Юлиании Лазаревской, о Савве Грудцыне, о Горе-Злочастии, о Фроле Скобееве, сатирические повести – «О Шемякином суде», «О Ерше-Ершовиче, сыне Щетинникове», «Житие» и «Послания» протопопа Аввакума, то есть те произведения, которые и сейчас входят в школьные и вузовские программы.

Вопрос о месте курса древнерусской литературы в средней школе участники полемики связывали с вопросом о принципах ее изучения. И многие защитники древнерусской литературы отмечали удручающую тенденцию пересказывать тексты в учебниках и на уроках литературы. «...Такое изложение, – предупреждал А.П. Георгиевский, – никогда не заставит юношу пережить то, что он мог бы пережить, читая самые произведения, а сверх того отнимет у него охоту обращаться к первоисточнику, раз он уже знает его содержание. Такие изложения, лишают юношество возможности испытать на себе живое, творческое влияние личности, то, что составляет душу литературы!» (6, 173). «Изучение древней литературы по учебнику, без чтения памятника, немыслимо в средней школе, так как в основе школьного изучения должен лежать именно самый литературный памятник, а не пересказ его, дающий отдаленное, иногда даже прямо-таки ошибочное представление об оригинале», – указывал А.М. Путинцев, ссылаясь на выдающихся филологов XIX в. Ф.И. Буслаева и Н.С. Тихонравова (12, 187–188).

Особенно много суждений в связи с этим было высказано на страницах журналов по поводу статьи А.К. Дорошкевича «Критические заметки о преподавании древней русской литературы» (8). С одной стороны, автор горячо и убедительно доказывал необходимость и великую пользу изучения древнерусской литературы в школе, с другой – уверял всех, что она не может быть воспринята в младших классах, поэтому результаты ее усвоения отрицательные. Дорошкевич предложил ввести концентрическое преподавание: в младших классах – пропедевтический курс, а в старших – систематический. Для того чтобы сделать древнерусские тексты более привлекательными для школьников, он советовал соединить изучение средневековой литературы с тщательным пересказом памятников и иллюстрацией их путем чтения новейших произведений, написанных на ту же тему, что и древнее.

Идеи Дорошкевича имели своих сторонников и противников. Так, С. Золотарев (9), развивая мысль Дорошкевича о концентрическом преподавании, рекомендовал перенести изучение древнерусской литературы, как более сложной, в старшие классы, а более легкую новую литературу – в младшие. Одно из его возражений против изучения древнерусской литературы в младших классах – это возможные затруднения у учащихся развития литературной речи, так как в процессе чтения древнерусских текстов не усваиваются нормы современного литературного языка.

К. Цветков поддержал идею Дорошкевича об изучении древнерусской литературы посредством новой: «Пересказ прочитанного произведения правильным литературным языком является одним из главнейших средств развития у учащихся литературной речи, а параллельное сопоставление с древним памятником новейшего литературного произведения на ту же тему – есть лучшее средство для оживления преподавания» (15, 49). Однако он категорически отверг введение концентрического преподавания, показал уязвимость положений Дорошкевича и Золотарева и призвал учителей следовать педагогическому принципу – идти от легкого к сложному, то есть от народной словесности и древнерусской литературы к литературе нового времени. «...Долг преподавателя – оживить предмет, заставить древний памятник говорить о себе, вдохнуть в него жизнь, но ни в каком случае не вырывать его из системы, не нарушать исторической перспективы и последовательности литературного развития, что неизбежно должно случиться, если последуем совету проходить курс концентрически» (15, 50). Еще один аргумент Цветкова против концентрического преподавания – нарушение принципов историзма и научности: «Нарушать научную систему истории литературы... опасно. Каждая наука, прежде всего, ценна своей системой. Нарушите эту систему в истории литературы, у вас исчезнет сама собою историческая перспектива, эволюция литературного развития будет неясна» (15, 51–52). Поэтому предлагаемую реформу и изъятие древнерусской литературы из программы автор рассматривает как удар по науке и школе.

Крупной методической ошибкой назвали концепцию Дорошкевича С.И. Абакумов и А.М. Путинцев. При таком подходе, как показывает Абакумов, русская литература XIX в. может приобрести вспомогательный характер, необходимо будет все время возвращаться к одним и тем же произведениям (2, 245). «...Не всегда можно восходить от древнерусского литературного памятника к новому логически или же психологически и уяснить таким образом существо древнерусского литературного памятника», – подчеркивал в обзоре публикаций журнала «Русский филологический вестник» преподаватель из Камышина А.М. Путинцев (13, 128–129). Да и примеры и параллели Дорошкевича, по его мнению, иногда не убедительны и очень шатки: сравнение «Поучения Владимира Мономаха» с повестями «Станционный смотритель» А.С. Пушкина, «Шинель» Н.В. Гоголя, «Бедные люди» Ф.М. Достоевского; «Моления Даниила Заточника» – с романом И.С. Тургенева «Рудин». Путинцев настаивал на том, что изучение русской литературы необходимо начинать с древнерусской литературы, а потом искать надежные основания для сравнения ее с новой, подчеркивал, что надо «указывать сходство тем, сюжетов, типов, идей и вместе с тем разницу трактовки в зависимости от эпохи» (13, 129). В статье «Метод преподавания древнерусской литературы в средней школе» он выступил с конкретными методическими рекомендациями для учителей.

Изучение древнерусской литературы разделяется им на три основных стадии:

1. *Аналитическая стадия* – это чтение литературного памятника, сопровождающееся переводом на современный язык, комментариями со стороны языка, стиля, пояснение содержания.

2. *Синтетическая стадия* – обобщение добытых сведений на первом этапе, дальнейшие выводы и изучение памятника по учебнику. Здесь предлагалось совмещать методы беседы и сообщения преподавателя и четко придерживаться плана изучения древнего памятника:

1) время, к которому относится памятник; 2) отношение данного памятника к эпохе; 3) краткие сведения о жизни и личности автора памятника; 4) внутренние черты памятника (идея, отражение личности автора и эпохи, литературные влияния); 5) внешние черты памятника (форма, композиция, стилистические приемы и т.д.); 6) значение памятника вообще.

3. *Репетиционная стадия* – повторение всего, что было изучено, обобщено ранее. Это могут быть ответы на вопросы, творческие работы, сочинения, конспектирование материала и т.д. (12, 191–196).

Из этого следует, что преподавание древнерусской литературы должно быть поставлено так, чтобы класс под руководством преподавателя разрабатывал по возможности весь учебный материал. В целях возбуждения интереса к предмету и расширения познаний у учащихся, А.М. Путинцев советовал использовать наглядные пособия (старинные книги, миниатюры, заставки, новые издания), поощрять творчество самих учеников (подготовка рисунков, иллюстраций по произведениям и т.д.), проводить параллели между древнерусской литературой и народным творчеством или новой литературой. Например, при изучении летописи «прочитать “Сцену в келье Чудова монастыря” из “Бориса Годунова” Пушкина, где летописец, как живой, изображен гениальным поэтом» (12, 198), при анализе «Слова о полку Игореве» – зачитать переводы памятника, «прекрасно выполненные русскими поэтами» (12, 198), при чтении писем Ивана Грозного и Андрея Курбского – познакомить учащихся с «Василием Шибановым» А.К. Толстого и т.д. «Сближение старинной и новой русской литературы, кроме того, что способствует большей живости на уроках, интересу к изучаемому предмету, – писал Путинцев, – еще укажет богатство содержания древней литературы, раз в произведениях последней черпали для своего творчества такие вдохновенные поэты, как Пушкин, Лермонтов и другие представители русского художественного слова, и укажет на разницу в разработке одинаковых тем и типов (например, типы Юлиании Лазаревской и Лизы Калитиной) в разные эпохи» (12, 198).

Высокие требования предъявлял А.М. Путинцев к учебной литературе: советовал пересмотреть содержание имеющихся учебников, использовать новейшие пособия и хрестоматии, как общего характера, так и по конкретным произведениям, чтение которых может идти параллельно с изучением текста. Важным является в работе Путинцева вывод о необходимости, при решении вопроса о месте древнерусской литературы в школьном курсе, «принимать во внимание, во-первых, цель образовательную, во-вторых, цель воспитательную и, в-третьих, выполнимость программы и применение метода» (12, 200).

Обзор публикаций ученых-филологов и преподавателей свидетельствует о том, что вопросы об объеме, содержании и методе преподавания древнерусской литературы на рубеже XIX–XX в. не имели однозначного решения ни в педагогической теории, ни на практике. Тем не менее, многие предложения, высказанные интеллигенцией в защиту древнерусской литературы, имели большое значение для совершенствования образовательного процесса и преподавания русской литературы в средних учебных заведениях России и были с успехом реализованы в современной отечественной школе.

Примечание

1 Исследование выполнено при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, соглашение № 14. А18.21.0536.

Литература

1. *Абакумов С.И.* Вопросы преподавания русской литературы на I Всероссийском съезде преподавателей русского языка // Вестник образования и воспитания. – 1916. – № 10/11/12.
2. *Абакумов С.И.* [Рецензия] А.К. Дорошкевич. Критические заметки о преподавании русской литературы». (Для педагогов-практиков). Из «Русского филологического вестника». – М., 1915 // Вестник образования и воспитания. – 1916. – №3/4.

3. *Архангельский А.С.* Заметки на программу по истории русской литературы и теории словесности, составленную комиссией ученого комитета Министерства народного просвещения. – Изд. 2-е, без перемен. – Казань, 1908.
4. *Архангельский А.С.* К предстоящей реформе нашей средней школы // *Русская школа*. – 1901. – № 7/8.
5. *Будде Е.Ф.* Конспект учебного плана преподавания по русскому языку и словесности в реформированной средней школе // *Рус. школа*. – 1901. – № 10/11.
6. *Георгиевский А.П.* Древнерусская литература в средней школе // *Вестник образования и воспитания*. – 1916. – № 3/4.
7. *Георгиевский А.П.* Несколько слов о методах изучения древней русской литературы в средней школе // *Вестник образования и воспитания*. – 1915. – № 1.
8. *Дорошкевич А.К.* Критические заметки о преподавании древней русской литературы // *Русский филологический вестник*. – 1915. – № 3.
9. *Золотарёв С.* О концентрическом преподавании литературы // *Родной язык в школе*. – 1915. – № 9–10.
10. *Ильинский Л.К.* Из истории педагогических идей в Казани // *Журнал Министерства народного просвещения*. – 1916. – № 5.
11. *Ильинский Л.К.* Министерский проект программы по русскому языку и литературе перед судом I Всероссийского съезда словесников // *Вестник образования и воспитания*. – 1916. – № 10/11/12.
12. *Путинцев А.* Метод преподавания древнерусской литературы в средней школе // *Вестник образования и воспитания*. – 1916. – № 3/4.
13. *Путинцев А.* Научно-педагогические журналы по филологии: «Русский филологический вестник» за вторую половину 1915 года // *Вестник образования и воспитания*. – 1916. – № 1/2.
14. *Фомин А.* [Рецензия] *Архангельский А.С.* Заметки на программу по истории русской литературы, составленную комиссией ученого комитета Министерства народного просвещения. – СПб., 1906 // *Русская школа*. – 1907. – № 2. – С. 11–12.
15. *Цветков К.* К вопросу о концентрическом преподавании русской литературы в средней школе // *Русский филологический вестник*. – 1916. – № 1/2.

А.Н. Романова

Костромской государственной университет им. Н.А. Некрасова

О ПРОТИВОРЕЧИЯХ ИСТОРИИ И ЕДИНСТВЕ АВТОРСКОЙ ИДЕИ В «МЕДНОМ ВСАДНИКЕ» А.С. ПУШКИНА

Размышления, представленные в данной статье, могут стать основой для урока-диспута в 9 или 10 классе, послужить отправной точкой для выполнения учеником индивидуального исследовательского проекта.

Одним из постоянных мотивов в творчестве Пушкина в 30-е годы остается тема Петра I. В нем и его эпохе поэт ищет ответ на вопрос об исторических путях России, о призвании самодержца, о роли «обыкновенных людей» в судьбах государств. В стихотворении «Пир Петра I», как и в «Стансах», написанных десятью годами ранее, Пушкин изображает идеал государя: мощного, справедливого, победоносного – и милосердного, способного возвыситься над личной обидой. Случай, описанный Пушкиным, реален. Праздник примирения в Петербурге отмечен в исторических источниках. Конечно, для бесстрастного ученого этот факт мог затеряться среди множества других, мрачных и жестоких, страниц, но не для поэта, ведь «цель поэзии – идеал». Для художника такие события наполняют смыслом тьму времен, а воплощенные в возвышенном слове – наполняют надеждой души людей. Без этой веры, без постоянного света в душе Пушкин не справился бы с задачей правдиво и точно изобразить время Петра, создать образ самого государя. Ему тяжело давалось погружение в плоть той эпохи. Порой кажется, что Пушкин «окаменел», лишился творческой энергии. «Он взялся за труд, совершенно не соответствующий характеру собственных способностей», – утверждает современный исследователь (2, 196). Вместилище Правду об эпохе Петра и её следствиях для России в исторический труд, выстроить все свидетельства современников и свои рассужде-

ния так, чтобы в море фактов не угас идеал, – это требовало громадного напряжения сил, большего, чем когда-либо. Спешить с этим Пушкин не мог. Парадную историю Петра, какой ждали от него при дворе, не позволила бы ему создать неподкупная совесть художника. Но эта же совесть требовала совершить и закончить взятое на себя поручение. Противоречия, пока не вмещавшиеся в рамки строгой исторической концепции, глубокие истины, для которых нет, кажется, достаточного словаря в научном языке, вместились и воплотились в художественном образе. В 1833 году Пушкин создает поэму «Медный всадник» – художественную квинтэссенцию задуманной «Истории Петра».

Торжественны и величавы образы вступления поэмы. Все здесь полно гармонии! Едино дерзновенное стремление человека – и сбывшееся историческое свершение. Едино и равны свежесть морского ветра, мрачная туманная природа северного края – и человеческая энергия, отвага, радостно и уверенно противостоящая угрозам стихий. Едино полноводная, бурная Нева и оживленная, радостно многоцветная, изобильная событиями жизнь людей. Едино восторг героя, задумавшего невероятное историческое деяние, и восторг поэта, с любовью воспевающего его замысел. Едино две эпохи, два поколения: Петровская и Пушкинская; потомки, трудясь и празднуя, выполняют задуманное предками, отвоевавшими у темных туманов и чахлой природы эти земли и воды. Едино воля великого человека и воля истории, и сам этот человек не просто своевластный политик, он олицетворение целой нации, обретающей твердое сознание своего пути. Поэтически высокую и одновременно исторически точную оценку дает автор замыслу Петра, идее основания Петербурга: это не прихоть безумца, а вдохновенное и пророческое свершение.

Тревожные заключительные строчки готовят нас к печальному рассказу основной части. В противовес вступлению, ужасна история петербургского наводнения, рассказанная поэтом. Особенно трагична она в максимальном приближении, рассмотренная через судьбу одного конкретного человека, бедного петербургского чиновника, потерявшего во время наводнения дорогих ему людей. Безусловно, автор с симпатией и сочувствием относится к бедному Евгению. Имя, давно сроднившееся с пушкинским пером, герою дано не случайно. Мечты юноши о тихих радостях трогательны. В сравнении с идиллическими мечтаниями героя особенно потрясают грандиозные картины бедствия, обрушившегося на Петербург в ноябре 1824 года. Катастрофа, нарисованная поэтом, насыщается библейскими аллюзиями, картины наводнения напоминают о всемирном потопе, о вселенском наказании грешников, о Страшном Суде. Грозная, словно зверь, Нева, разрушая и сметая жалкие следы человеческих хлопот, губит многие жизни, разбивает мечты, внушает ужас и напоминает о небесной каре.

Литературоведами давно подмечено сходство между изображением наводнения в «Медном всаднике» и сценами крестьянской войны в «Капитанской дочке». Начало бури поэт называет «осадой, приступом», говорит о городе, «ограбленном Невой», а также прибегает к развернутому сравнению Невы с разбойничьей ватагой: «Так злодей, / С свирепой шайкою своей / В село ворвавшись, ломит, режет», и т.д. И так же буднично, как уцелевшие после потопа петербуржцы, жители Белогорской крепости снуют по своим делам, едва набросив покрывало на труп растерзанной пугачевцами комендантши. Так в поэму входит тень еще одного исторического катаклизма и память еще одного поколения – тех, кто продолжил строительство Петербурга, кто пережил пугачевщину...

То, что видит в разоренном предместье Евгений, то, что он переживает, напоминает о сценах в Белогорской крепости и о картинах, увиденных Гриневым. Судьбу Гринева, его мечты о счастье так же ставит под угрозу стихия народного бунта. На глазах его так же погибают уже ставшие родными люди, и смерть проходит в страшной близости от него. При всем драматизме пережитого, Гринев сохраняет рассудок и волю, способность действовать и поступать по совести. Герой «Медного всадника» не находит среди мертвых тел своих

близких, но мужество покидает его, рассудок ему изменяет... Удивительной мрачной поэзии полна кульминационная сцена противостояния нищего оборванного безумца и каменного идола, озаренная фантастическим светом бледной луны, озвученная громом медных копыт... «Ужасен он в окрестной мгле», – говорит поэт о всаднике. В нем чудесно соединились неродственные стихии: камень и огонь. Сила и гнев, гордость и беспощадность. Величие и страшная для маленького человека мощь подчеркнуты перифрастическими именами героя: *державец полумира, мощный властелин судьбы, грозный царь, кумир на бронзовом коне, горделивый истукан, тот, чьей волей роковой над морем город основался...* Заметим, ни разу здесь русский император не назван прямо, не поименован Петром, хотя значение его имени – «камень» – многообразно используется и обыгрывается в тексте поэмы. Отсутствие имени – знак нечеловеческой природы. Образ, который видится бедному Евгению, уже не напоминает реального Петра, историческое лицо. Это образ мифологизированный, сближенный с образами античных богов, грозных и безжалостных к человеку. И поза всадника, и его античные одежды, и лавровый венец на его голове указывают на это. И даже так уместно возникшие вдруг составные эпитеты, характерные для гомеровского эпоса: тяжело-звонкое (скаканье), звонко-скачущий (конь), – помогают созданию такого впечатления.

Строки о каменном истукане, о кумире на бронзовом коне, разумеется, не были одобрены высочайшим цензором Пушкина. Вслед за Николаем I многие критики посчитали строки о медном всаднике оскорбительными для памяти Петра Великого, нашли в них осуждение его государственной деятельности, обрекающей обычного человека на трагическую судьбу. Противоречие же между Вступлением и основным текстом поэмы объясняли стремлением Пушкина соединить как бы «две правды»: историческую государственную правду Петра и частную, личную – маленького человека. Вот фрагмент комментария С.М. Бонди к пушкинскому тексту: «Никакого эпилога, возвращающего нас к первоначальной теме величественного Петербурга, эпилога, примиряющего нас с исторически оправданной трагедией Евгения, Пушкин не дает. Противоречие между полным признанием правоты Петра I, не могущего считаться в своих государственных “великих думах” и делах с интересами отдельного человека, и полным же признанием правоты маленького человека, требующего, чтобы с его интересами считались, – это противоречие остается неразрешенным в поэме. Пушкин был вполне прав, так как это противоречие заключалось не в его мыслях, а в самой жизни; оно было одним из самых острых в процессе исторического развития. Это противоречие между благом государства и счастьем отдельной личности – неизбежно, пока существует классовое общество, и исчезнет оно вместе с окончательным его уничтожением» (1, 519).

Но действительно ли в пушкинском представлении существуют «две правды», равноценные друг другу? Думается «непримиримое противоречие» пушкинской позиции преодолевается при достаточно масштабном восприятии замысла поэмы.

Пушкинский образ Петра в «Медном всаднике» в чем-то близок к изображению его в сцене Полтавского боя. Там, в «Полтаве», Петр тоже подобен «Божьей грозе», лик его тоже ужасен, воодушевлением сверхъестественным горят его глаза. Но никто рядом с ним – ни его вельможи, ни простой солдат не бегут в страхе от этой мощной силы. Напротив, вдохновленные и захваченные порывом своего героя они становятся непобедимым войском – единым телом, единой волей, единым духовным усилием – и вместе творят историю России. Почему же такого единства с Петром и его делами не чувствует Евгений в «Медном всаднике»? Вспомним опять Гринева и его судьбу. По меркам истории он такой же малозаметный, обыкновенный человек, как и Евгений. И сталкивается он с такими же масштабными и трагическими событиями. Но разве он считает себя жертвой чьей-то злой воли? Разве он винит какого-то «героя», распорядившегося его судьбой в том, что его будущность едва не погибла под тяжелыми копытами истории? Гринева сам делает главный выбор в своей жизни, сам

определяет свое место, свою роль в потоке исторических событий. Он оценивает и анализирует пережитые им потрясения и сознает себя пусть скромным, но активно действующим лицом истории, её совершителем, а не жертвой. Он отлично знает, что от его верности присяге и верности сотен таких, как он, зависит судьба государства. Почему же его прямой наследник (по возрасту – внук) не так ведет себя в трагическую минуту?

Мы уже обратили внимание на то, что в сцене «поединка» Петр ни разу не назван по имени. Потому что там *нет* Петра. Но и вступающего с ним в диалог «обычного человека» тоже *нет*. Автор не зря называет Евгения безумцем. И только в *измененном безумии* сознании может существовать это доведенное до абсолюта противостояние: с одной стороны – беззащитное, маленькое, ничего в истории не значащее существо «бедный Евгений», жертва истории, раздавленная колесами букашка. А с другой стороны – кумир на бронзовом коне, бездушный истукан, машина государственной власти. Что-то произошло с человеком в начале века XIX-го. Что-то сделало хрупким и неустойчивым его разум, изменило его роль в государственной жизни.

Хрупкость и ограниченность мироощущения пушкинского героя обнаруживаются во время наводнения, но истоки их скрыты в повседневности. Евгений – потомок некогда славного рода, но он не хочет об этом знать. Он отделил себя и свое маленькое счастье от исторического прошлого. Он видит в службе источник семейного своего благополучия, но не задается вопросом, что его служба значит для отечества. Он вообще не видит связи между собой и судьбой современников, судьбой России. Ему не приходят в голову мысли о том, в каком городе он живет и трудится. Петербург для него не то масштабное, насыщенное историческими и культурными ассоциациями пространство, которое с восторгом изобразил во Вступлении поэт. Его Петербург – плохая погода, его маленькая каморка, смиренный домик вдовы, где живет его Параша. Нужно ли осуждать Евгения за это самоумаление, за такое узенькое, внеисторическое восприятие жизни? Может быть, и не нужно, но в таком сознании, лишенном исторической памяти, отказавшемся от гражданской ответственности, и коренится причина будущей трагедии героя. В собственном «я» он хотел найти весь смысл жизни. Разрушение этого плана стало катастрофой, его личным апокалипсисом. Евгений не просто переживает трагедию. Он сходит с ума, потому что его разум не вмещает масштаба истории, не позволяет ему быть частью истории. Отказавшись от соучастия в деяниях «чудотворного строителя», не желая делить с ним ответственность за свой город, свою отчизну, свое сословие, он действительно становится букашкой, раздавленной мощным копытом...

Пушкин, как всегда, призывает милость к падшим, привлекает сострадание читателей к бедному безумцу. Но сожаление о судьбе Евгения не затмевает для него другую беду, беду общенационального, общечеловеческого масштаба: утрату современным человеком исторического сознания, оскудение чувства причастности к прошлому и будущему, отсутствие в людях отношения к себе самим как участникам исторического процесса, стремление переложить ответственность на плечи «сильных мира» и взамен получить право на безответственное маленькое счастье.

Пушкин с горечью наблюдает, что в «железном веке» Человек распался, разделен на надвое: на «великого человека» и «маленького человека», утратив естественный человеческий масштаб. Целостный человек, изображенный в строфах вступления, был назван *Он*, в *Нем* были едины Петр и Евгений. В основной части поэмы они разделены и враждебно противопоставлены. Государственная воля становится окаменелой без одушевляющей её индивидуальной судьбы, личная судьба делается убогой вне общенационального исторического движения, без общенародной цели. Об этой глубокой болезни современного общества предупреждает Пушкин в «Медном всаднике», лекарство от неё ищет в опыте предков, в образе Гринева, в сформированном веками чувстве причастности к своему роду, своим корням. Са-

мостоянье и величие, по мысли Пушкина, не удел героев, а принадлежность всякого человека, кто помнит о своих предках и чувствует кровную связь с судьбой своей земли.

Литература

1. Бонди С.М.. «Медный всадник» // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 3. – М., 1960.
2. Листов В.С. Пушкин: судьба коренного поэта: монография. – Б. Болдино; Арзамас, 2012.

Д.А. Герасимова
МБОУ «СОШ № 24» г.Костромы

ИЗУЧЕНИЕ В 5 КЛАССЕ ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ЗАКОЛДОВАННОЕ МЕСТО»

В пятом классе по программе В.Я. Коровиной на изучение творчества Н.В. Гоголя дается два часа и один час на урок внеклассного чтения. Подробно изучается повесть из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» «Заколдованное место», а на уроке внеклассного чтения – «Ночь перед Рождеством». Мы предлагаем рекомендации к урокам по повести «Заколдованное место», обращая особое внимание на приемы, развивающие образное мышление учеников.

«Фольклорная основа повести Н.В. Гоголя “Заколдованное место”» – так звучит тема первого урока.

Цель урока: познакомить учеников с ранним творчеством Н.В. Гоголя, раскрыв его связь фольклором; сформировать общее представление о цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки»; проанализировать одну из повестей цикла «Заколдованное место» с точки зрения связи с устным народным творчеством.

Занятие разбито на четыре части, логически вытекающие друг из друга:

- 1) Подготовка к восприятию темы. Вступительное слово учителя.
- 2) Обращение к теме урока. Знакомство с истоками раннего творчества писателя.
- 3) Характеристика цикла повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки»
- 4) Анализ фольклорной основы повести «Заколдованное место».

Первая часть занятия «Подготовка к восприятию темы» (прием: слово учителя) настраивает детей на новый материал, связывает его с предыдущим, так как творчество Н.В. Гоголя изучается в разделе «Литературная сказка» и дети уже познакомились с литературными сказками А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, В.М. Гаршина и других писателей. Говоря о литературных сказках, учитель напоминает о фольклорном источнике произведений, указывая на преемственность, тесную связь между фольклором и литературой.

Далее класс обращается к раннему творчеству писателя, работая над статьей Н. Степанова, помещенной в учебнике. Мы считаем, что лучше дать детям задание выписать из статьи биографические сведения о Н.В. Гоголе, так как это значительно сэкономит время урока. В соответствии с темой занятия учитель, проверив записи, делает акцент на главной мысли статьи, читая вслух фрагмент, в котором говорится об истоках первых произведений Гоголя: «Украинец по рождению, Гоголь провел свои детские и юношеские годы среди украинской природы. Еще подростком Гоголь познакомился с народной жизнью и бытом украинской деревни, горячо любил украинские сказки, песни, предания» (1, 172).

Информация о раннем творчестве писателя в учебнике является достаточной для пятиклассника и не требует от учителя обращения к другим источникам. А вот материал о цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» представлен весьма сжато. В статье описана

реакция критиков и современников на цикл произведений, говорится о юморе, которым пронизаны повести, но не раскрывается композиционно-стилевое своеобразие сборника, в частности, совсем ничего не сказано о рассказчике – Рудом Паньке, чья фигура является одной из важнейших в произведениях цикла. По нашему мнению, обращение к образу рассказчика необходимо, так как он не только указывает на близость произведения к народу, но и настраивает, погружает нас в живую атмосферу вечерницы, помогая лучше понять произведение. Работая над образом Рудого Панька, мы обращаемся к приему, который развивает образное мышление учащихся. В опорных материалах к уроку дается толкование имени рассказчика, над которым работают дети. Мы спрашиваем их: «Какие ассоциации вызывает у вас слово пасечник»? На что получаем такие ответы: лето, солнце, сладкий аромат меда, запах луговых цветов, теплота и нега, разлитые в воздухе. После этих ответов показываем букет цветов, пускаем по рядам розетки с медом, чтобы дети действительно почувствовали его аромат, насладились им вживую. Все это погружает их в атмосферу народных вечерниц, они начинают понимать, почему люди тянутся к Рудому Паньку. Их привлекает доброта этого человека, так как, по народным поверьям, заниматься пчеловодством может только добрый человек, ведь пчелы не любят злых, сладкий запах меда, которым пропитана его хата.

Выявив роль рассказчика в произведении, мы обращаемся к работе над названиями всех повестей цикла, так как они обязательно должны прозвучать и быть осмыслены учениками как цикл, что-то единое, взаимосвязанное. Мы предлагаем задание: «Вдумайтесь в эти названия, на какие группы можно разделить повести по каким-нибудь объединяющим их признакам?». Благодаря данному приему мы решаем важную образовательную задачу: заставляем детей думать, размышлять, развиваем критические, распределительные умения. Итогом этой весьма напряженной и сложной для учащихся работы становится выделение нескольких вариантов группировки. Первый объединяющий признак – время суток (ночь, вечер). Сюда можно отнести повести «Ночь перед Рождеством», «Вечер накануне Ивана Купалы», «Майская ночь, или Утопленница». Второй объединяющий признак – любимые народом праздники. Это повести «Сорочинская Ярмарка», «Ночь перед Рождеством». Третья группа – повести, связанные с чем-то страшным, таинственным, волшебным. Это «Заколдованное место», «Пропавшая грамота», «Майская ночь, или Утопленница». После этой работы очень важно сделать правильный вывод: исходя из сказанного, мы видим, что в цикле «Вечеров» есть общие темы, объединяющие повести и тесно связанные с жизнью народа. Значит, писатель хочет не только нас развлечь, но и привести к важным размышлениям о важных для народа событиях, происшествиях, хочет, чтобы мы прониклись его радостями, надеждами и, в то же время, проблемами.

Третья часть занятия «Работа над фольклорной основой повести «Заколдованное место» начинается с чтения двух первых абзацев произведения. Лучше, если это будет чтение профессионального актера, так как начало повести представляет собой очень живой монолог дьячка перед слушателями. Если такой возможности нет, то нужно максимально выразительно прочитать это вступление, передавая голосом интонации, нюансы речи, чтобы дети поняли, как искусно автор погружает нас в яркий мир крестьянской вечерницы. Здесь можно отметить и поведение рассказчика (дьячка Фомы Григорьевича) – он, как и всякий настоящий сказитель, всеми возможными средствами пытается привлечь слушателей, «набить себе цену», что снова создает впечатление реальности описываемых событий.

После работы над началом повести обращаемся к чтению центрального эпизода произведения «Дед находит клад». После чтения вслух по цепочке отвечаем на ряд вопросов, направленных на лучшее запоминание и понимание прочитанного.

1. О ком рассказывает дьячок? Чем занимался этот человек? (Ответ: дьячок рассказывает о своем деде, который развел баштан у дороги для выращивания овощей и фруктов.)

2. Что больше всего привлекало деда в этом занятии? (Ответ: проезжие останавливались, покупали у деда снедь, а то и получали ее в подарок и рассказывали необычные истории.)

3. Как в сказке, с самим дедом на глазах у чумаков произошло необычное событие. Какое? (Ответ: дед попал на заколдованное место, и увидел спрятанный там клад.)

Учитель делает вывод: в старину люди верили в существование кладов, которые принадлежали нечистой силе, о них слагались сказки и легенды, вероятно, эти произведения фольклора и легли в основу гоголевской повести. Существовали различные приметы кладов, те, кто их охранял, был целый ряд условий, ритуал, при удачном выполнении которого клад можно было добыть. К сожалению, в учебнике нет никакой информации о кладах, культуре кладоискательства, ее должен подготовить учитель. В нашем случае она звучит из уст ученика. На основе оригинальных быличек и преданий о кладах, помещенных в методическом пособии Ф.Е. Соловьевой «Уроки литературы», ученик делает сообщение: «Народные представления о кладах» (2). Обращение к оригинальным фольклорным текстам необходимо, чтобы показать детям на реальном примере связь литературного произведения с фольклором, обратить еще раз их внимание на процесс преемственности в развитии истории литературы. В сообщении ученика указываются основные поверья, связанные с нахождением клада, его волшебными хранителями, условиями добычи.

Затем в беседе с классом проследим отражение народных верований в повести Гоголя:

1. Благодаря чему дед понимает, что именно в этом месте зарыт клад? (Ответ: на могилке вспыхнула свечка.)

2. Есть ли в повести хранители клада? (Нечистая сила, воплощенная в птичьем носе, бараньей голове, медведе, мерзостной роже.)

3. Почему вместо золота дед получил «сор, дрязг, стыдно сказать что такое»? Почему клад не дался ему в руки? (Ответ: хоть дед и не был плохим человеком, но он не выполнил все положенные при добыче клада правила, поэтому принес ссоры и дрязги, таково народное мнение.)

Работая с этим материалом, мы решаем важную образовательную задачу – обогащаем знания учащихся и, в то же время, становимся ближе к ним, так как материал и интересен, и легок для понимания и восприятия.

Тема второго урока по повести Н.В. Гоголя «Заколдованное место» звучит так: «Поэзия народной жизни, сочетание светлого и мрачного, реального и фантастического в повести Н.В. Гоголя «Заколдованное место». На данном уроке мы обращаемся к анализу языка и стиля писателя, к вопросу о поэтизации и анализе разных сторон народной жизни, к фантастическому и реальному в произведении. Занятие полностью построено на приемах развития образного мышления учащихся.

Цель урока: выявить идею повести через работу над особенностями языка произведения, определение роли реальности и фантастики в её художественном мире.

Первой частью урока является оглашение и запись темы, целеполагание.

Вторая часть представляет собой работу над особенностями языка произведения. Дети получили опережающее домашнее задание – ряд слов украинского языка (по вариантам), использованных писателем в повести, учащиеся должны были подумать, какие звуковые, цветовые, предметные ассоциации вызывают эти слова. На уроке, работая с данной лексикой, сначала ученики рассказывают о своих ассоциациях, а потом учитель открывает слайд презентации, на котором изображен предмет, обозначающий данное слово. Это задание позволит детям фантазировать, развивать образное мышление, а так же поможет и задуматься над природой лексического значения слова. В итоге учитель обращает внимание ребят на красоту украинской речи, на родство её с русским языком и помогает сделать вывод о том, что особенности языка произведения служат погружению читателя в стихию народной жизни.

Третья часть занятия – работа с образами героев. В данном моменте урока тоже используется прием развития образного мышления учащихся – прием визуализации. Дети работают с куклами, одетыми в украинский народный костюм. Мы предлагаем двум заранее подготовленным учащимся рассказать о национальной одежде героев, а потом пустить кукол по рядам, чтобы дети могли рассмотреть ближе названные детали одежды. Этот прием развивает кругозор учащихся, их воображение, способствует повышению интереса к предмету.

На этом заканчивается большая часть урока, связанная с «реальным» в произведении. На основе сказанного учитель должен сделать вывод, обратив внимание ребят на то, как точно и конкретно и в то же время поэтично, красочно, любовно Гоголь изображает быт малороссийских крестьян.

Далее мы обращаемся к работе над «фантастическим» – это образ самого заколдованного места и всего, что с ним связано. В данном моменте урока мы работаем как над чтением описания самого заколдованного места в повести, так и стараемся представить его сами, используя прием устного словесного рисования. Некоторые из ребят могут представить также созданные ими рисунки. Учитель должен подвести детей к выводу, что фантастический мир неприятен, страшен по сравнению с ярким, колоритным, теплым реальным миром. Так мы приходим к авторской мысли, что дед зря искал клад, потому что счастье не в богатстве, не в знатности, а волшебство и красоту можно найти и в реальном мире, их нужно просто увидеть.

Последний этап урока – вывод. Заканчивая изучение повести, мы вновь вспомним народные поверья и увидим, что автор не только использует их, но и дает свою оценку событий. Согласно быличкам, дед не добыл клад, потому что поторопился и не выполнил всех условий по его добыче. Но зато, по мнению автора, герой обрел гораздо больше: понимание того, что от нечистой силы нельзя получить ничего хорошего, что счастье человека в благополучии его семьи, праведном труде. Народное предание автор истолковал в духе христианских представлений. Очень важно здесь донести до детей еще одну авторскую мысль – о преемственности духовных ценностей в народе. Ведь эту истину понял дед рассказчика, сумел объяснить ее внуку, а внук доносит ее до нас. Так из поколения в поколение передается народная мудрость.

Литература

1. «Литература. 5 класс» (авт.-сост. Г.С. Меркин): в 2 ч. 7-е изд. – М.: ООО «ТИД»; «Русское слово», 2007.
2. Соловьева Ф.Е. Уроки литературы. К учебнику «Литература. 5 класс» (авт.-сост. Г.С. Меркин): метод. пособие. – Ч. 1. – М., 2010.

Г.В. Катулина

МБОУ «СОШ № 2» г. Волгореченска Костромской области

**ОБЫЧАИ И ТРАДИЦИИ ПРАЗДНОВАНИЯ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА:
ОПЫТ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО КОММЕНТАРИЯ
К УРОКУ ЛИТЕРАТУРЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н.В. ГОГОЛЯ,
А.С. ПУШКИНА, В.А. ЖУКОВСКОГО)**

Традиционные зимние праздники – Новый год и Рождество. В промежутке от Рождества до Крещения – две недели, с Рождественского сочельника (6 января) до Крещения (19 января) – Святки. Это самое таинственное время, когда можно приоткрыть завесу будущего, разгадать тайны, увидеть то, что в обычные дни заметить невозможно. Неважно религиозный вы человек или нет, верите ли вы в приметы, пытались ли вы хоть раз заглянуть в будущее или нет, все равно вы, наверняка, слышали об особенностях Ночи перед Рождеством и дней перед Крещением.

По старинным преданиям, именно в эти дни вся нечистая сила выбирается из своих пыльных углов и начинается карнавал, разгул духов, праздник умерших душ, именно так в язычестве представляли Святки – середину зимы, а также это связывалось с периодом наступления нового года и увяданием старого. Святки длились ровно 12 дней, и это число неслучайно, оно взято по числу месяцев в году.

Свое название Святки взяли, по одной версии, от верховного Бога Неба – Белбога, по другой – от старинного слова «свиатки», что означает души умерших. В языческие времена в эти две магических недели наши предки гадали на будущее и произносили заклинания на год вперед, на урожай, на здоровье, на отсутствие засухи и прочее. Также в Святки повсеместно проходила Коляда – праздник народившегося солнца. В это время жгли костры, наряжались, пели песни, водили хороводы. Потом Коляда сменилась Рождеством, с приходом православия на Русь, именно поэтому все гадания приобрели негативную окраску, и считались проявлением греха.

В повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» описан Сочельник – вечер накануне Рождества. В народе с давних времен Сочельник считался магическим временем. В это время происходило зарождение иной, неведомой жизни, а всему новому и неизвестному люди всегда приписывают необычайные свойства. Так и ночи перед Рождеством приписывается способность наделять обычные предметы волшебной силой.

В ночь перед Рождеством обостряется вечная борьба светлых и тёмных начал; доброго, христианского, и злого, сражающегося с Богом. Писатель вводит в повествование о событиях, произошедших перед Рождеством в Диканьке, образы нечистой силы: ведьмы, чёрта, колдуна.

Так, черт хочет испортить праздник кузнецу Вакуле, который «малевал его в церкви в аду» и был «ему противней проповедей отца Кондрата», поэтому решается украсть месяц. А ведьма крадёт звёзды, пытаясь похитить самую яркую звезду, символизирующую Рождение Христа. Ведьма будет наказана за тёмные дела. Мы убеждаемся: перед Рождеством силы зла не всемогущи. Чистота и свет побеждают. Победой добра завершается под Рождество борьба светлых и тёмных сил.

Автор открывает нам чудо Рождественской ночи. Эта дивная ночь озарена светом великой звезды, под которой родился Иисус. У Н.В. Гоголя читаем: «Глянули звёзды. Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить Христа».

А.С. Пушкина поразила повесть: «Сейчас прочел «Вечера близ Диканьки». Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия!.. Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе, что я доселе не образумился».

Рождество – это самый светлый и радостный праздник, к которому очень тщательно готовились. Писатель ярко воссоздал в своем произведении образ жизни украинцев, их быт, традиции и обычаи. Праздник, описанный Н.В. Гоголем на страницах «Ночи перед Рождеством», связан с рождественскими поверьями, народными обрядами, атмосферой веселья.

Как Рождество встречали в семьях? Хозяин дома стлал солому на пол, приносил в избу снопы, зёрнами обсевали избы, а дети бляели, мычали, кукарекали. Подражание домашним животным и птицам должно было обеспечить богатый приплод в наступающем году.

Двенадцать блюд украшали рождественский стол, среди них обязательно были извар и кутья, праздничный хлеб. Люди верили, что если в этот вечер загадать желание, то оно непременно сбудется. В каждой семье накрывался праздничный стол, где всегда присутствовала кутья – знак богатого урожая, а также рыба, борщ, вареники, всевозможные пироги, «варенуха, перегонная на шафран водка и много всякого съестного». Все члены семьи обязательно присутствовали в храмах на рождественских службах.

Согласно Библии, Рождество знаменует появление на свет Иисуса Христа. В святые вечера славляли Рождество Иисуса Христа, колядовали, призывая благополучие каждому двору. Вторая половина Святков была заполнена игрищами, ряженьем, посиделками.

Любимым развлечением молодежи в сочельник накануне Рождества (6 января) было колядование. Н.В. Гоголь пишет: «Колядовать у нас называется петь под окнами накануне Рождества песни, которые называются колядками...» Парубки и девушки разучивали разные колядки. Колядующие парубки ходили с большой звездой, прикреплённой к шесту, а девушки – со светильником, напоминавшим месяц. Дети, парни, девушки, даже взрослые наряжались, заходили в дома, поздравляли с Рождеством хозяев. Колядующие желали им хорошего здоровья, урожая, а благодарность получали подарки, деньги. У Н.В. Гоголя читаем: «Тому, кто колядует, всегда кинет в мешок хозяйка, или хозяин, или кто останется дома колбасу, или хлеб, или медный грош, чем кто богат».

Парни и девушки ходили по деревне и пели под окнами колядки – короткие обрядовые песни с пожеланием хозяевам дома добра и благополучия. Те в уплату за пожелания одаривали колядующих вкусной и сытной едой. Чем обильнее угощение, тем сытнее должен быть будущий год.

Колядки пели в честь бога Коляды, который создал первый календарь и основал вечный круговорот жизни, смену дня и ночи, вечное движение от тьмы к свету.

В обычае было гадать под новый год, а также от нового года до Крещения. Когда-то гадали о будущем урожае, но уже с XVIII века гадали преимущественно девушки о своей судьбе. Были распространены подблюдные гадания – коллективные гадания о будущем.

Название «подблюдные» произошло от типа гаданий. Собравшись в какой-либо избе, участники (чаще всего девушки) брали блюдо, клали в него кольца или другие мелкие предметы, наливали воду и покрывали платком. «Хором исполняли песни – поэтические предсказания, а кто-либо, не глядя, вынимал из чаши положенные туда предметы. Сначала воздавали честь хлебу и лишь затем пели другие песни. Они могли предвещать богатство, свадьбу, продолжение девичества, несчастье, смерть. Чью вещь вынимали, к тому и относилось предсказание. Число песен зависело от числа гадающих» (1, 8).

В две рождественские недели, в Святки, люди гадали. Гадания проводились вечерами. Обычно они начинались, как только в доме зажигали свечи. А полуночные гадания начинались в 12 часов ночи. Гадали, как правило, на суженого. Для гадания находили «нехорошие места»: заброшенные дома, бани, хлева, подвалы, сени, чердаки, кладбища.

Наши предки знали немало способов гадания. В экспозиции баллады «Светлана» В.А. Жуковского читаем: **«За ворота башмачок, / Сняв с ноги, бросали...»** Бросают башмаки через ворота на улицу, потом выходят сами на улицу и смотрят: в которую сторону он обращен носком, там и быть замужем. Худой признак для девушки, когда ее башмак лежит, обращенный к домашним воротам: в этот год ей замуж не выходить.

«Снег пололи...» Девушки выходят во двор, берут скатерть за края, старушка всыпает снег. Раскачивая скатерть, приговаривают: «Полю, полю бел снег среди поля. Залай, залай, собаченька; дознай, дознай, суженый!» В это время каждая девушка прислушивается, как лают собаки. Хриплый лай означает суженого старика, звонкий – молодого и т.п.

«...под окном / Слушали...» Гадающие девушки садятся у окон, выговаривая каждая: «Суженый, ряженый! поезжай мимо окна». Если которая услышит поезд со свистом, то предрекает себе жизнь веселую и хорошую; а когда поезд будет тихий, то предрекает себе замужнюю жизнь в бедности.

«...кормили / Счетным курицу зерном...» Снимают с насеста кур и приносят в ту горницу, где заранее приготовлено в трех местах: вода, хлеб, кольца золотые, серебряные, медные. Если чья курица будет пить воду, то муж будет пьяница; если будет есть хлеб, то муж будет бедняк; если возьмет кольцо золотое, то муж будет богач; если серебряное, то муж будет ни богат, ни беден; если же сдвинет с места медное, то муж будет нищий.

«Ярый воск топили...» Растапливают воск и вливают его в стакан с холодной водой. Опытные няньки делают предсказания по отражающимся фигурам.

«В чашу с чистой водой / Клали перстень золотой, / Серьги изумрудны...» Наливают с вечера в рюмку воды, опускают кольцо и выставляют на мороз. Перед сном нянюшки приносят рюмку и смотрят: сколько бугорков, столько родится сынков, а сколько ямок, столько дочек (2, 150).

Читая балладу «Светлана», мы видим нежное девичье лицо, отражённое в зеркале, слабый мерцающий свет, тёплую мглу, ощущаем загадочную тишину, передающие атмосферу святочного обряда – гадания перед зеркалом:

Вот красавица одна,
К зеркалу садится;
С тайной робостью она
В зеркало глядится:
Темно в зеркале: кругом
Мёртвое молчанье:
Свечка трепетным огнём
Чуть лиет сиянье...

Считается, что гадание «на зеркало» может принести несчастье, вред, потому что гадающий вступает в контакт с нечистой силой. Гадать полагалось в местах, где нет икон, поэтому это таинство не могло состояться в спальне или светлице. Обычно гадали в бане.

А героиня А.С. Пушкина Татьяна Ларина («Евгений Онегин») гадала «на сон»:

Над нею вьётся Лель,
А под подушкою пуховой
Девичье зеркало лежит.
Утихло всё. Татьяна спит.

Под подушку клали зеркало, гребень, мыло или тарелку, произносили заклинания, обращённые к суженому, который должен был присниться. Надо было убрать всё, что связано с крестной силой: крест, икону, образок, также следовало снять пояс. Пояс, по форме напоминавший защитительный круг, являлся языческим оберегом от нечистой силы.

А.С. Пушкин подчеркивает близость Татьяны к народной жизни:

Татьяна верила преданьям
Простонародной старины,
И снам, и карточным гаданьям,
И предсказаниям луны.

Через окружающую природу, обряды, наивные верования и предания, которыми так была полна деревенская жизнь, героиня постигает русское, родное, близкое её душе.

Получая представление о народных нравственно-эстетических идеалах, о вере и суевериях, приметах и предрассудках, мы знакомимся с народной жизнью. Самое лучшее средство войти в мир народной культуры – это вникнуть в смысл созданных народом сказок, вслушаться в его песни, понять обычаи, обряды, верования.

На уроке звучат колядки, классическая музыка, иллюстрирующая тему Рождества. (М.П. Мусоргский «Картинки с выставки» – «Гопак»; П.И. Чайковский «Времена года» – «Святки»; Н.А. Римский-Корсаков «Ночь перед рождеством»). Демонстрируются репродукции картин К. Маковского «Святочное гадание», Ю. Сергеева «Рождество», «Ночное гадание», «Святки»; Е. Честнякова «Коляда». Всё это помогает ярче представить самый светлый и радостный праздник – Рождество, ведь народные праздники несут в себе огромный нравственный воспитательный потенциал, пробуждают самые светлые чувства.

Литература

1. Зуева Т.В. Народный русский календарь, его поэзия // Литература в школе. – 2010. – № 6.
2. Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым. Народный дневник. Праздники и обычаи. – СПб., 1885.

И.Д. Постричева

МБОУ «СОШ № 43 им. Г.К. Жукова» г. Курска

ОБРАЗ «НИЗКОГО» ГЕРОЯ В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ

Тема дурака – одна из сквозных в русской литературе, она найдет свое отражение в творчестве И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, А. Платонова, В.М. Шукшина и т.д. Без знания истоков этого образа в русской литературе многое не будет понято учащимися. Поверхностное внимание к сказкам о дураке приводит школьника к мысли, что главный герой – «лентяй и лежебока», лежащий на печи, ни к чему не стремящийся, но получающий благо от высших сил из милости и снисхождения к его глупости. Неглубокое осмысление учащимися сложного образа русского дурака влечет за собой не только непонимание трансформации его в дальнейшей литературе, но и снижение уровня самоуважения, нежелание соотносить себя с народом, чьим идеалом является глупый и ленивый «низкий» герой – герой «неумойка», «запечник», «золушка», в русском варианте – дурачок. Он низок по социальному статусу, но он носитель иной идеи, иной морали, не понятной другим персонажам сказки. Именно ему предстоит в полной мере выполнить приказы отца (или стеречь поле, или ходить на могилу, или добыть что-либо). Этот герой послушен, в отличие от его братьев, которые вместо того, чтобы выполнять поручения отца, стремятся к иным целям. «От христианина требуется, чтобы он не имел своей воли и своих правил, занятых от мудрости земной или обычаев века, а следовал во всем воле Божией и правилам Евангелия», – утверждает Церковь (1, 70). Попробуем взглянуть на русского дурака с этой точки зрения.

Емеля лежит на печи и на все просьбы невесток отвечает: «Я ленюсь», Мартынка после смерти отца «придает» весь оставшийся хлеб. Другие, «умные», персонажи находятся в деятельности: братья уезжают торговать в город, невестки суетятся по хозяйству, мать Мар-

тынку бесконечно посылает на базар. Эти герои постоянно пекутся о хлебе насущном, ими движут земные страсти: жадность, зависть, честолюбие. Дурак бесстрастен, спокоен, потому что натуре его чуждо рабство в любых проявлениях. «Человек – раб своей страсти, и его активность есть на самом деле «пассивность», потому что он гоним этой страстью» (3, 121). Для Ивана, Емели существует другое понятие деятельности. Герой, уповая на свою лень, не желает затрачивать энергию на достижение мало значащих для него целей: нарубить дров, принести воды, пойти к царю на поклон. «Другое понятие деятельности означает работу внутренних сил человека, независимо от того, изменится ли что-нибудь от этого во внешнем мире» (3, 121). Такое бездействие – всегда проявление внутренней силы. Именно такая интерпретация образа дурака позволяет осмыслить его в связи с образами князя Мышкина, «чудиков» В.М. Шукшина и другими «низкими» героями русской литературы.

При изучении романа И.А. Гончарова обращаемся к фольклорному материалу. Отношения учеников к персонажу и роману противоречивы: одни обвиняют героя в «лени и бездеятельности», другие говорят о его «интеллигентности и доброте». Предлагаем старшеклассникам определить ассоциативный ряд художественных образов романа и фольклорных сказок, шире – фольклора, и письменно объяснить выбор героев. В ходе эксперимента мы получили следующие варианты ответов:

1. Емеля – Илья Муромец – Обломов.
2. Емеля – Обломов – князь Мышкин – Пьер Безухов.
3. Мартынка – Обломов – Пьер Безухов – «чудики» Шукшина.
4. Емеля – Юшка – Обломов.
5. Емеля – Мартынка – Обломов.
6. Емеля – Илья Муромец – Иван-дурак – Обломов – Пьер Безухов.

Большинство старшеклассников отмечает внутреннее единство образа Обломова с Емелей, Мартынкой. Обосновывая свою точку зрения, дети пишут: *«Емеля, Илья Муромец, Пьер Безухов, Обломов – это чисто русские образы, национальные. Каждый из них отражает какую-то определенную сторону русского характера, поэтому я поставил их в один ряд. Емеля добр, как и Обломов. Ещё эти герои не способны на подлость. Гончаров назвал Обломова Ильей, и это неслучайно, сразу вспоминаешь Илью Муромца. Илья, как и Емеля, сидел на печи 33 года. Назвал же Гончаров Обломова Ильей. В нем дремлют силы добра и какой-то особенной мудрости, как в Иване-дураке».*

В работе над этими образами можно пристально присматриваться к деталям, «разбирая» их критически. О таком подходе писал И. Золотусский: «Есть критика, изощренная в мелочном анализе частностей. У неё безупречный вкус к детали, она безошибочно чувствует слово. ... Но она решительно неспособна ощущать текст как духовное целое, как некую духовную единственность...» (2, 162). Школьники идут иным путем. Интерпретация ими литературных произведений имеет одну отличительную особенность – ученики пытаются передать целостное восприятие текста, выделить общее, объединить образы, кажущиеся такими непохожими. Это становится возможным для читателя, «открытого» к диалогу с произведением, стремящегося постичь концепцию художественного произведения, не дробя его на «частности», но объясняя единством сквозной идеи, обращаясь к «вечным» образам русской литературы.

Литература

1. Зайцев К; архимандрит. Чудо русской истории. – М., 2000.
2. Золотусский И.П. Монолог с вариациями. – М., 1980.
3. Фромм Э. Душа человека. – М., 1992.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНОЛОГИИ ГРУППОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПОЛЕМИКИ ВОКРУГ РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ» В 10 КЛАССЕ

Работа над литературно-критической статьей – один из традиционных этапов изучения отдельных произведений курса 9–11 классов. В течение двух последних десятилетий круг этих произведений и статей практически не менялся, традиционными оставались и приемы изучения статьи: чтение фрагментов, конспектирование, беседа. Так, на заключительном занятии по изучению романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» программы предполагают знакомство со статьями М.А. Антоновича, Д.И. Писарева, Н.Н. Страхова. Трудно ожидать, что каждый десятиклассник прочитает тексты всех трех статей, поэтому, чтобы выполнить требования программы, мы используем технологию групповой деятельности.

К уроку класс делится на три группы по числу статей, рассматриваемых на уроке: «Ас-модей нашего времени» М.А. Антоновича; «Базаров» Д.И. Писарева, «И.С. Тургенев. «Отцы и дети»» Н.Н. Страхова. Каждая группа получает задание: прочитать статью «своего» критика, подготовить биографическую справку о критике и выступить на уроке по вопросам: отношение критика к образу Базарова, понимание критиком авторской позиции, общая оценка романа в художественном отношении.

Тема урока: «Полемика вокруг романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» в критике». *Концепция* урока: показать, что вскоре после выхода «Отцов и детей» перед читателем предстали три различных точки зрения на роман и образ главного героя: М.А. Антонович желает «убить» Тургенева во мнении читателей; Д.И. Писарев пишет статью не только о Базарове, но и как бы *глазами* Базарова, критик понимает действия и мнения Базарова и вполне им сочувствует; Н.Н. Страхов во многих отношениях соглашается с Д.И. Писаревым, а если и спорит с ним, то это полемика, как ни парадоксально, едва ли не единомышленников, во всяком случае, критиков, выступающих с близких позиций.

На первом этапе урока поставим его тему и цель: познакомившись с различными взглядами на роман, попытаемся выяснить, какая позиция ближе нам, сегодняшним читателям, а также соотнесем взгляды критиков с собственным представлением о романе в целом и главном герое в частности.

На втором этапе учитель расскажет о причинах полемики. Классу предлагается задание: записать в тетрадь причины споров о романе.

Отношения большого художника с критикой часто складываются непросто. Гениальное произведение при своем появлении далеко не всегда вызывает всеобщее признание, его сопровождает широкий диапазон разнообразных откликов от восхищенных и хвалебных оценок до резких и беспощадных насмешек и пародий. Эта ситуация постоянно воспроизводится в истории литературы. Но в случае с романом «Отцы и дети» возникновение полемики было вызвано и рядом других причин. Напряженная общественно-политическая ситуация, связанная с реформой 1861 г. (роман, начатый «до» реформы, заканчивается уже «после» нее); разделение общества на враждебные лагеря либералов и демократов-разночинцев; конфликт И.С. Тургенева с журналом «Современник» и передача романа в «Русский вестник» – все это заставило насторожиться представителей противоположных лагерей и направлений. Каким же будет «новый герой новой эпохи»? Как Тургенев покажет «нового человека»?

И вот – «...Весь наш читающий мир потрясся от романа «Отцы и дети» и весь заговорил».

Самые заинтересованные лица отреагировали почти мгновенно. Февральский номер «Русского вестника» вышел в начале марта 1862 г., и уже в мартовских номерах журналов «Современник» и «Русское слово» появились рецензии М.А. Антоновича и Д.И. Писарева. В центре внимания критиков, как и следовало ожидать, была фигура «нового человека» – Базарова. Об этом говорят и названия статей: «Асмодей нашего времени» и «Базаров».

Обратимся к статьям, прочитанным вами дома. Наша задача: 1) определить отношение критика к образу Базарова, 2) выяснить понимание критиком авторской позиции, 3) выяснить общую оценку романа в художественном отношении.

Работа над статьей М.А. Антоновича «Асмодей нашего времени» (выступление первой группы учеников). На примере работы первой группы покажем подробно отчет о выполнении группового задания.

Пропустим содержание биографической справки (в списке литературы мы указываем источники, на которые опираются ученики).

Сообщения учеников по вопросам, очерченным в домашнем задании, с использованием тезисов статьи.

Отношение критика к образу Базарова.

«Главный герой человек неглупый, – напротив, очень способный и даровитый, любознательный...; а между тем в спорах он совершенно теряется, высказывает бессмыслицы и проповедует нелепости, непростительные самому ограниченному уму».

Понимание критиком авторской позиции.

«Тургенев острит и издевается над героем...».

«О нравственных качествах героя и говорить нечего; это не человек, а какое-то ужасное существо, просто дьявол, или, выражаясь более поэтически, асмодей. ...Это карикатура, и притом карикатура самая злостная. Автор до того зол на своего героя, что не хочет простить его и примириться с ним даже пред его смертью».

«...г. Тургенев относится к детям враждебно; отцам он отдает полное преимущество во всем и всегда, старается возвысить их на счет детей. ...Роман есть не что иное, как беспощадная и разрушительная критика молодого поколения».

Общая оценка романа в художественном отношении.

«...Морально-философский трактат, но плохой и поверхностный...».

«...Новое произведение г. Тургенева крайне неудовлетворительно в художественном отношении...».

«...нет даже психологического анализа...; нет художественных изображений картин природы...; нет ни одного живого лица и живой души, а все только отвлеченные идеи».

Выводы. Антонович дал предельно однозначную и безапелляционную оценку романа: герой оклеветан, превращен в чудовище, отцы идеализированы, позиция писателя лишена минимальной объективности, его предвзятое отношение к «детям» портит все дело, роман же, крайне «отсталый» по своему пафосу, беспомощен и в художественном отношении. Ученики не соглашались с подобной оценкой романа.

Иначе подошел к рассмотрению романа Д.И. Писарев. (Формат доклада не позволит нам осветить с такой же степенью подробности отчеты двух других групп, поэтому мы ограничимся представлением выводов, к которым пришли ребята).

Работа над статьей Д.И. Писарева «Базаров» (выступление второй группы).

Выводы. Итоги анализа романа у Писарева оказываются противоположными тому, что утверждал Антонович. «Отцы и дети» – типическое изображение героев и конфликтов эпохи; позиция Тургенева в конечном счете объективна.

Н.Н. Страхов, выступивший со статьей «И.С. Тургенев. «Отцы и дети»» в 4-м номере журнала «Время», издаваемого Ф.М. и М.М. Достоевскими, имел возможность прочесть статьи

Антоновича и Писарева. С его работы начинается спор не только о романе, но и о тех суждениях, которые его сопровождают.

Работа над статьей Н.Н. Страхова (выступление третьей группы).

Выводы. Страхов дал достаточно объективную интерпретацию многих сторон образа Базарова. Его философски звучащая статья оказалась созвучна философской проблематике тургеневского романа.

Обобщающая беседа.

- В чем, по вашему мнению, видел свою задачу каждый из критиков?
- В чем их мнения оказались близки, а в чем – диаметрально противоположны?
- Что во взглядах критиков на роман и на образ Базарова стало новым для вас?
- Какие собственные «открытия» вы сделали, читая статьи?

Выводы (запись в тетради основных положений). По словам Страхова, журнал «Современник» статьей Антоновича желает убить Тургенева во мнении читателей, убить наповал, без всякой жалости. «Это было бы очень страшно, если бы только так легко было это сделать, как воображает «Современник»».

Писарев пишет статью не только о Базарове, но и как бы *глазами* Базарова, в личностно-исповедальной манере. Писарев считает Базарова представителем своего поколения и хорошо знает свойства «наших молодых реалистов». Критик понимает действия и мнения Базарова и вполне им сочувствует.

Страхов ставит цель «взглянуть на роман спокойнее и в некотором отдалении».

Мысли критиков «Современника» и «Русского слова» движутся по контуру тех проблем, которые задает тургеневский роман, но решения их предлагаются совершенно различные. Большая часть статьи Антоновича была похожа, по словам Г. Елисеева, не столько на литературную статью, сколько на судебный доклад по обвинению Тургенева в злостном клеветании молодого поколения. Писарев тоже замечает, что Тургенев не благоволит к своему герою, но его интересуют не субъективные мотивы авторского замысла, а объективная характеристика воплощенных в образной системе романа проблем.

Страхов во многих отношениях соглашается с Писаревым, а если и спорит с ним, то это полемика, как ни парадоксально, едва ли не единомышленников, во всяком случае, критиков, выступающих с близких позиций.

Таким образом, вскоре после выхода «Отцов и детей» перед читателем предстали три разных Базарова. Но жизнь тургеневской книги продолжается и сегодня. Знакомство со статьями о романе позволяет современному читателю прочесть «Отцов и детей» своими глазами, найти свою позицию в неоконченных спорах.

Литература

1. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике / сост. И.Н. Сухих. – Л., 1986.
2. Русская литература: 10 класс. Хрестоматия ист.-лит. материалов / сост. И.Е. Каплан, М.Т. Пинаев. – М., 1993.

С.Ю. Свешников

Костромской государственной университет им. Н.А. Некрасова

ПРАВОСЛАВНЫЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ СЕМЬИ

Анализ жизни современного общества и современной семьи показывает, что родители зачастую не способны создать благоприятные условия для эффективной социализации ребенка, что приводит к обострению различных социальных проблем. Ошибки и просчеты, допускаемые родителями в процессе воспитания и развития ребенка, могут оказаться невосполнимыми и проявиться позднее в его асоциальном поведении, в трудностях адаптации к жизни в обществе, в различных отклонениях психического и личностного развития.

Многие социальные проблемы часто являются следствием воспитания детей родителями с низким уровнем культуры, которая проявляется в безответственном отношении к выполнению своих воспитательных функций, сильной мотивационной ограниченности в решении проблем семейного воспитания. Поэтому формирование культуры будущих родителей является одной из важнейших задач современного общества, современной системы образования, выступает частью социальной политики государства.

Педагогическая культура будущих родителей – это составная часть общей культуры человека, в которой воплощён накопленный человечеством опыт воспитания детей в семье. Положительно влияя на весь строй семейной жизни, педагогическая культура родителей служит основой собственно педагогической деятельности отца и матери, помогает им избегать традиционных ошибок в семейном воспитании и находить верные решения в нестандартных ситуациях.

Ещё в 2007 года творческая группа костромских педагогов (И.Ю. Бартенева, Д.А. Бурков, А.А. Варламова, В.П. Ершова, О.А. Лебедева, С.Ю. Свешников и другие) при содействии духовно-просветительского центра «Кострома», миссионерско-образовательного отдела Костромской епархии, автономной некоммерческой организации «Всероссийский кинофестиваль короткометражных фильмов «СЕМЬЯ РОССИИ» и при духовном кормлении протоиерея Виталия Шастина приступила к разработке курса «Основы семейной жизни» для школьников 9–11 классов и учащихся средних специальных учебных заведений. На сегодняшний день программа курса уже стала победителем Второго Всероссийского открытого конкурса авторских программ, учебно-методических материалов и виртуальных ресурсов по повышению родительской компетенции «Педагогическая культура родителей: воспитываем вместе!», проведённого Федеральным институтом развития образования, а также заняла третье место в региональном этапе Всероссийского конкурса в области педагогики, воспитания и работы с детьми школьного возраста и молодёжью до 20 лет на соискание премии «За нравственный подвиг учителя».

Цель курса – сформировать у подрастающего поколения нравственное отношение к идеалам традиционной российской семьи; показать юношам и девушкам красоту благочестивого супружества и семейного уклада, святость брака, радость материнства и отцовства, ответственность за воспитание детей; раскрыть идеал крепкой многодетной семьи, значение традиционных семейных ценностей в формировании мировоззрения учеников общеобразовательных школ, учащихся и студентов образовательных учреждений Костромской области – будущих родителей.

В ряду задач курса – раскрытие российских историко-культурных и религиозных традиций семейной жизни; изучение глубокой связи православного мировоззрения с русской культурой, русским языком и русской литературой в деле воспитания ребёнка в условиях семьи;

создание условий формирования целомудренного, нравственного и физического здоровья детей и молодёжи для создания крепкой семьи; преодоление психологии абортного мышления; предупреждение, профилактика вредных привычек в детской и подростковой среде.

Программа построена на принципах вариативности, сотворчества, динамики, самоопределения, созидательной творческой деятельности, гуманизма. Особенностью программы курса «Основы семейной жизни» является ее ориентированность на детско-родительскую аудиторию, так как дети – это будущие родители, и чем раньше начать их подготовку к этой ответственной миссии, тем весомей будут результаты.

В рамках курса педагоги совместно с учащимися рассматривают такие понятия, как отчий дом, родословная, мужественность в юноше, женственность в девушке, первая любовь, целомудрие, родительское благословение, таинство венчания, супружество, традиции и предания семьи, культура ожидания ребёнка, родительство, семья и общество и многие другие.

На занятиях используются такие формы реализации содержания материала как индивидуальная и групповая работа, дискуссия, работа с воображением, мини-лекции по отдельным вопросам, выполнение коллективных и индивидуальных творческих заданий, просмотр и обсуждение фильмов и видеосюжетов и другие.

Методической поддержкой курса является учебное пособие «Культура семьи» (1), в систематизированном виде представляющее материал, касающийся проблем современной российской семьи. Вопросы супружества и детско-родительских отношений рассматриваются в нём в контексте святоотеческой традиции. Пособие предлагает молодым людям осознанно подойти к построению будущей семьи и знакомит с традиционным православным семейным укладом. Иллюстративным материалом к занятиям служат фильмы-призёры Всероссийского кинофестиваля короткометражных фильмов «СЕМЬЯ РОССИИ».

Содержание программы опирается на библейские заповеди: не убий, не укради, будь почтителен к родителям и старшим и т.д.; народную педагогику с её традиционными правилами и вековым представлением о добре и зле, о допустимом и запретном, о разрешаемом и невозможном; исследования, направленные на изучение различных сторон педагогической культуры (А.В. Барабанщиков, Е.В. Бондаревская, И.Г. Безуглов, И.Д. Багаева, М.Я. Виленский, Т.В. Иванова, И.Ф. Исаев, А.К. Колесова, В.В. Краевский, М.М. Левина, А.И. Мищенко, А.В. Мудрик, Е.Г. Силяева, В.А. Слостенин, В.А. Ситаров, В.Э. Тамарин, Н.Е. Щуркова, Е.И. Шиянов, Д.С. Яковлева и др.); исследования, связанные с изучением педагогической культуры родителей (И.В. Гребенников, Л.В. Ковинько, В.Я. Титаренко, А.Г. Харчев и др.).

Концептуальное значение имеют также положения о психологических основах детско-родительских отношений (Ю.В. Баскина, Г.В. Бурменская, А.Я. Варга, А.Г. Лидерс, А.С. Спиваковская, В.В. Столин и др.), о педагогике воспитания детей в семье и путях совершенствования педагогической культуры родителей (И.В. Гребенников, П.Ф. Каптерев, В.П. Кащенко, П.Ф. Лесгафт, А.С. Макаренко, В.А. Сухомлинский и др.).

Результатом реализации программы является разработка модели формирования педагогической культуры будущих и настоящих родителей на основе православных семейных ценностей. Практическая значимость программы заключается в значительном коллективном и личностном росте слушателей курса.

Пятилетний опыт успешной апробации курса в школах, профессиональных лицеях, колледжах города Костромы, положительные отзывы учащихся, учителей и родителей привели педагогов к мысли о необходимости продолжить работу над самим курсом и над созданием пособия. Сегодня учебно-методический комплекс «Основы семейной жизни» представляется его разработчикам в виде учебника, популяризирующего традиционные для России семейные ценности и предназначенного как для старшеклассников и юношества, так и для детей младшего и среднего школьного возраста, а также тех, кто интересуется детско-роди-

тельскими и супружескими отношениями; учебного пособия, содержащего разработанные занятия по тематике курса, которые могут быть использованы для преподавания, семейного чтения, проведения тематических лекториев, диспутов, круглых столов и других форм просветительской деятельности; методических рекомендаций для преподавателей, включающих в себя краткое содержание занятий, технологическое обеспечение курса, дополнительные материалы, вопросы для самостоятельного размышления учащихся, списки рекомендуемой литературы по каждой теме; DVD-приложения к курсу, в котором будут представлены видеоматериалы фильмов-призёров Всероссийского кинофестиваля короткометражных фильмов «СЕМЬЯ РОССИИ».

Работа над комплексом – в самом разгаре, а педагоги по-прежнему ведут активную просветительскую работу, выходят по заявкам средних и средних специальных учебных заведений, встречаются с костромским юношеством, отвечают на волнующие их вопросы. На их занятиях оживают страницы будущего учебно-методического комплекса. Они готовы поделиться своим опытом со всеми, кто в этом заинтересован.

Литература

1. Культура семьи: учеб. пособие / Н.Г. Храмова, Г.Г. Алексеева, А.А. Сараева, Т.А. Алтушкина. – М., 2009.

Judy Hogan, Mia Munn
(Джуди Хоган, Миа Мунн)
North Carolina, U.S.A.
(Северная Каролина, США)

THE TRAGEDY OF NORTH CAROLINA COLLEGE STUDENTS WHO ARE NOT PREPARED FOR COLLEGE (ТРАГЕДИЯ ПЕРВОКУРСНИКОВ ШТАТА СЕВЕРНАЯ КАРОЛИНА, НЕ ПОДГОТОВЛЕННЫХ К ОБУЧЕНИЮ В КОЛЛЕДЖАХ)

More than half of the first year college students in North Carolina who enter **11** Historically African American colleges and universities **and 60 of our local community colleges** are not prepared for college courses. I learned this disturbing reality in my own teaching experience at an historically African American college. Some secondary school graduates read and write at primary school level. Graduation rates at the North Carolina's Historically African American Colleges are **less than 50%**. Experts discuss the problem but offer no solutions. One success stands out: a secondary school in New York state taught analytic writing and emphasized complex sentences **in every course**. I myself had success teaching basic grammar, also including complex sentences. When students enter college with poor reading and writing skills, it may become a priority to teach basic literacy, including grammar.

(Более половины первокурсников в Северной Каролине, поступающих в 11 колледжей и университетов, где обучаются в основном афроамериканцы, а также в 60 местных колледжей, не подготовлены к тому, чтобы воспринимать дисциплины университетского уровня. Эта удручающая картина открылась нам, когда нам пришлось преподавать в одном из таких колледжей для афроамериканцев. Некоторые выпускники школ читают и пишут на уровне начальной школы. Намного менее 50% всех студентов заканчивают Северо-Каролингские колледжи для афроамериканцев. Проблема обсуждалась экспертами, но не получила своего разрешения. Пока выделяется единственный положительный опыт: одна из средних школ штата Нью-Йорк ввела обучение аналитическому письму с упором на использование слож-

ных предложений во все гуманитарные дисциплины и дисциплины естественного цикла. Такой опыт нам удалось реализовать при обучении основам грамматики. Вероятно, грамматика должна стать приоритетом при обучении общей грамотности студентов со слабыми навыками чтения и письма.)

American education faces a new moral dilemma which is largely unrecognized, or if recognized, not adequately addressed. There is discussion, but even the researchers who see the problem do not yet offer solutions (1). Because I taught freshman [first year] English for three years at an historically black college [HBCU] 2004-7, which for this article, I'll call St. Francis, I learned how many freshmen students were unable to read and write at college level. Some were functionally illiterate. My work as a part-time instructor [adjunct] was to teach the students developmental [remedial] courses in reading and composition [essay writing], so that they could take the required first year English Composition courses.

Some of my students succeeded, but those who were so far behind a college freshman level inevitably failed. They had only one semester in Reading or two semesters in Pre-Composition to catch up, nor were there appropriate tutors offered. This disturbed me a great deal. I see this as a tragedy in American education, with many sad implications. My first response was to write a novel set in my fictional St. Francis College, with myself as the model for the teacher Penny Weaver, and some of my former students as the models for the fictional students (2).

Before the book was published, I had no idea how widespread the problem was. In discussions following my appearances in libraries and bookstores to read passages from the book, I learned that my fictional situation was already a concern to other people. Mia Munn who has more experience in secondary school education than I do, after learning about the book, sent me information about how a Staten Island High School [New York state, near New York City] (3) had turned around high school students who were having problems in reading and writing similar to those of my college students. Ms. Munn offered to help me research and document this essay.

We have looked at the statistics for the eleven HBCUs in North Carolina and eight of the sixty North Carolina community colleges near them. Besides several HBCUs and community colleges in our area, within an easy twenty-five mile drive for me in Moncure, we have three major universities, Duke University in Durham, North Carolina State University in Raleigh, and the University of North Carolina in Chapel Hill—all of them large universities with outstanding reputations and full degree programs [Bachelor's, Master's, Doctor of Philosophy]. They have much stricter entrance requirements than at the North Carolina HBCUs and community colleges.

It is true that some of these large universities have sometimes admitted less than qualified students to their sports programs, (4) but normally their standards for entering students are much higher. Both HBCUs and community colleges admit students who could not have qualified for the larger, more prestigious universities. Additionally, many students entering these colleges with lower entrance requirements come from low-income families. To attend college, these students must either have a loan or a scholarship. Scholarships may be received for their sports ability or for their being the first person in their family to go to college.

In recent years, in the U.S., during tougher economic times, especially for the lower middle class, and the working class, many Americans, adult and children, are not reading for pleasure as they did fifty years ago (5). We have become a society of computers, computer games, cell phones, texting, many other new electronic devices, and, of course, television.

In 1990, the first time I visited Russia, everyone was reading. The chauffeur who took us sight-seeing read while we visited churches, palaces, and museums. By my 2007 visit television was playing a much larger role in people's lives, and most of the Kostroma University students had cell phones [mobile phones]. I don't know how exactly these economic and electronic changes in our two cultures affect the education of our young, but I suspect that the loss of reading for

pleasure is having a big impact on both cultures and is one cause of more students being admitted to college without the necessary skills. An interesting statistic available recently states that 80 % of recent graduates of New York City high schools, who wish to enter the community colleges of City University of New York (CUNY) need remedial work (6).

It is my understanding that one reason the HBCUs in North Carolina are accepting students less ready for college in 2012 than in the 1960s is that, beginning in the 1970s, American colleges generally became open to African American students and even began to recruit the most qualified and promising among them. As I've been told, in the 1960s St. Francis took only African American students who placed first, second, or third in their graduating classes. African American students who do that well in secondary school today and on the nationally given test for college entrance, the SAT¹, now often go to integrated undergraduate programs. The HBCU colleges now admit students whose academic credentials are much lower than would have been acceptable at HBCUs in the 1960s (7).

For instance, in 2011², the SAT scores at St. Francis for the 50% who scored higher than 25% of those who took the test nationally but lower than those who scored above 75% of the national average, scored between 340 and 450 in Reading, out of 800 points. The national average range was 420-580 for reading (8)³. A SAT score of about 495 is considered college readiness (9) for reading. More than half of those entering St. Francis do not reach that score⁴.

Graduation rates⁵ at these HBCUs have also dropped. We don't have data for graduation rates from the 1960s, but in 2011⁶, graduation rates for all eleven North Carolina HBCUs were below 50% after six years of study (10)⁷. The graduation rate at St. Francis was 31%. All these colleges have tuition fees. Within the University of North Carolina system, state residents pay less tuition than out-of-state residents, but students generally also have housing or dormitory costs as well. Community colleges who cater to their own county's residents typically have the lowest costs, and students can live at home. The private HBCUs have even higher costs than the state-run HBCUs (11). For instance at the privately owned St. Francis College, the annual cost per student in 2011 was \$17,160; at a nearby state HBCU, the cost was \$7,394 for in-state students and \$12,681 for out-of-state students. Students attending HBCUs without scholarships usually have loans. When these students fail to graduate, they or their parents are still responsible to pay back these loans. Without a Bachelor's degree, they may earn too little to keep up their loan payments. A fairly high percentage default on their loans, for example, 29% default after leaving St. Francis (12). Their college loans to be repaid, once they leave, average \$22,461, with a monthly payment over ten years of \$258. If you didn't finish college and are working for minimum wage, that would be difficult, if not impossible to do.

Who is responsible for this situation? Does not the college administration bear some responsibility for admitting students for whom there is little hope that they will do well in their classes and graduate. If the college accepts them, should they not provide the help all these students need in the form of special classes or one-on-one tutors?

Many of the students I taught had not mastered reading and writing skills they should have learned in secondary school, some even in grade [primary] schools. In Reading class I taught them to recognize the main idea in a paragraph and to recognize sentences that supported the main idea. Obviously, I was also teaching them to analyze and to think. Many students tried to guess or wanted someone else to give them the answer. I also taught them vocabulary words that they should have known from secondary school, like contemporary, proponent, conversely, prevalent, poignant. They were tested on the definitions and on using the words correctly in sentences. Additionally, we did exercises to help them understand the meaning of a word from its context in the sentence.

In Pre-Composition, a remedial course to prepare them for freshman composition [essay writing], two of such regular composition courses being required for all degree programs, they learned

to write five-paragraph essays. We also worked on grammar, especially how to avoid sentence fragments and run-on sentences.

If we accept that this basic situation for students entering HBCUs and community colleges, with more than half needing remedial work, probably won't change a great deal, what can we as educators do to enhance the education of these young people? In North Carolina four-year colleges, 1643 in a recent survey needed remedial work, and 65% of those (1080) were African American, these likely to be enrolled either in a community college or an HBCU (13).

It was my experience that those reading and writing at middle school level [our sixth, seventh, and eighth grades or classes], if they could discipline themselves to work, and the instructor worked with them where they were, they could catch up to college level fairly quickly, i.e., in one or two semesters of focused and appropriate remedial work, whether in reading or writing. Being admitted to college gave them new hope, and for most of them, better motivation than they had had in secondary school. More than half of my students at St. Francis could be so motivated, despite the fact that repeated failures in the past had often led them to despair too quickly. One student said to me, "That F [failing grade] is coming toward me." It was as if he saw a truck bearing down to run over him. Others, I learned, were so sure they would have the wrong answer that they wouldn't risk saying aloud the right answer, even when they knew it. I was able to stir hope in these students, and they did very well after that. Cheating and copying the work of other students was common behavior, again out of fear of failure. Essays could be downloaded from the internet or borrowed from a student who had made an A [top grade] in another class, even if the topic was not the one assigned. I learned to have them write their essays in class, where I could see that they were doing their own work and help them as needed.

I was also, for short time, in Reading classes, able to have those who were not so far behind placed in a different course from those who were much farther behind, and we also used a standard reading test given by computer at the beginning of the class and at the end, so that we could measure whether they had actually learned to read better.

There were a few students each semester who were too far behind or too handicapped with learning disabilities to learn enough even in a year of classes. They failed the course every time. Some students had repeated these courses as many as four times and still failed. Should they have been admitted? Why take their money and then add more years of failure to their lives?

Given that something can be done to help students who are not learning adequate reading and writing skills, what methods help, whether used at the secondary school level or for entering college students? The experience at a Staten Island High School with 40% of its students from low-income families, only 10% of whom were African American, and many of these having trouble with the New York Regents exam required of all high school graduates, suggests a fairly simple solution, though it has to be done in a very thorough way, across the whole curriculum. Instructors will need to learn new methods of teaching.

What the Staten Island School did was implement analytic writing in every course except math. They taught them to write and to use complex sentences. When I was in grade school and high school, back in the 1940s and 1950s, we learned grammar, parts of speech, and to analyze sentences by diagramming them. We could easily identify the subject, the verb, their attendant adjectives and adverbs, and also their dependent clauses. We mapped the sentences. This sentence diagramming isn't commonly taught any more in American schools. In recent years scholarly articles in education have stated that grammar study doesn't help students write. Thus grammar study has largely ceased. Reading is seen as more helpful. Probably reading helps writing more than anything else, but if students aren't reading? (14)

There are now people challenging the notion that ignoring grammar most of the time is the right approach. Students who are at a disadvantage with their reading and writing skills especially need

this basic help (15). Both thinking and essay writing require complex sentences, e.g., Because I didn't know he was in the room, I told the teacher what he had done. When you combine hydrogen and oxygen in a certain formula, the result is water. After the American Revolution had been won, the United States was a democracy independent of England.

These classes at Staten Island required all the students to write, speak, and think in complex sentences. Their test scores for the Regents' exams began to improve (16).

The Russian language, because it is inflected, has more complex grammar, with the result that, if these ideas are useful, they will need to be adapted. I do believe that something about both our cultures' contemporary use of language is not preparing students to read, write, or think in complex sentences, so, essentially, it seems to me that basic grammar study is needed. How to approach college age students with their need for language work they should have learned in the primary grades?

I was open and direct. Admittedly, the students had begun to trust me. I walked into my Pre-Composition class which needed to learn to recognize a complete sentence and avoid run-on sentences and sentence fragments, and I said, "Today we're going back to third grade."

This class had more young men than women, and most of the young men came from cities. They were, as we say, "street-wise" [they knew how to survive on city streets which are often violent]. They were tough. My announcement did not disturb them. Instead, they seemed both interested and relieved. I had made small cards out of poster board [thin cardboard] of different colors: red for verbs, dark green for nouns, light green for pronouns, orange for adverbs, pink for adjectives, yellow for prepositions, and white for conjunctions. Each student received a mixture of about forty word cards, with vocabulary they might have used themselves in conversation, plus some new vocabulary words: football, run, love, hate, jump, fail, succeed. On the front I put the singular and on the back I put the plural of the nouns and verbs. I divided the students into two teams. I explained that they were to make simple sentences with the cards, and they would need at least one green card (noun or pronoun) and one red card (verb) to make a complete sentence. I kept score on the blackboard. For every correct sentence, I would give that team a point. They loved it. In no time they had mastered the complete simple sentence. If they had a plural verb when they needed a singular verb, I showed them how to turn over the card.

Next I introduced compound sentences and handed out coordinating conjunctions: and, but, yet, nor, or, etc. I explained that they needed to make two complete simple sentences and join them with one of these conjunctions. After that, we did complex sentences, and I handed out the subordinating conjunctions: since, because, after, when, etc., explaining that some words, like after and before, could be prepositions, too, so not to confuse their uses in the sentence. This also they mastered fairly easily.

When I gave them the final written grammar exam, I asked them to write five complete simple sentences, five compound sentences, and five complex sentences. They all did this with ease. At the time I hadn't realized the importance to their mastering college material the complex sentence was. I had been aware that learning abstract concepts like noun, verb, subject, predicate was hard for them. The word cards helped them move from the specific and concrete to the abstract concepts.

Interestingly, my colleagues had told me "You can't teach them grammar." I enjoyed showing that, with this strategy, my students could learn, and could enjoy learning, grammar.

When the HBCUs in North Carolina were founded, shortly after our Civil War, their mission was to teach newly freed slaves to read and write, which had formerly been against the law, and to train teachers, i.e., that early mission, in the 1860s, was to teach literacy.

The question I would pose to the administrations of both HBCUs and community colleges would be: "Is this not still your primary mission: to teach literacy to those who have graduated from high school and still have difficulty reading and writing?" I realize this sounds radical, but I believe it to be a way to transform a tragic situation in college education.

Примечания

¹ Used to stand for “Scholastic Aptitude Test”, but now is just “SAT” without representing anything.

² In 2011, the middle 50% of students entering St Francis scored between 340 and 450 (out of 800 possible points) in critical reading on the SAT, a standard college admittance test. This is much lower than the middle 50% of students entering college nationwide, who scored between 420 and 580. Scores for the other parts of the SAT, math and writing, were similarly much lower than the nationwide average.

³ I’m not sure how to cite a website where I created a custom report. All of the data from the NCES (National Center on Education Statistics) came from <http://nces.ed.gov/ipeds/datacenter/Default.aspx>. I selected the schools, then the characteristics, then downloaded the data into the spreadsheets I sent you.

⁴ The ACT did it first, but SAT has College readiness standards now <http://press.collegeboard.org/sat/sat-college-and-career-readiness-benchmark>. A 1550 for the combined math, reading, and writing scores is the SAT benchmark – 43% of the class of 2011 met this benchmark. The expectation is that students with 1550 have a 65% chance of finishing their freshman year with a B average gpa. St Aug’s doesn’t show a combined math and reading score, but if you take the 75 percentile (better than 75% of the students) math and reading combined, totals 870 – they didn’t report Writing, but even if it was similar, the total would only be 1306, far below the 1550. (and only 43% nationwide met that 1550 – most students at aren’t “college ready”).

⁵ Good background article on graduation rates <http://www.acenet.edu/news-room/Documents/College-Graduation-Rates-Behind-the-Numbers.pdf> The NCES (National Center for Education Statistics) data that I use is mentioned here, referenced as IPEDS.

⁶ But between 2004 and 2011, the 6 year graduation rates for all of the HBCUs in NC were below 51%. (Traditionally, colleges in the US are 4 year institutions. In recent years, the average time to graduate nationwide is 6 years.) During this period, the 6-year graduation rate at St Francis ranges from 8-48%.

⁷ Same source as footnote 5 <http://nces.ed.gov/ipeds/datacenter/Default.aspx>

Литература

1. <http://media.collegeboard.com/digitalServices/public/pdf/rd/remedial-education-072411-ah-sjh-4.pdf> Reimagining Remediation – Creating First Chances for Second-Chance Students (from the College Board – the SAT people)

2. Killer Frost, Judy Hogan. Mainly Murder Press, Connecticut, USA, 2012.

3. The Atlantic Monthly. September 2012. Link <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2012/10/the-writing-revolution/309090/>

4. Link to scandal at UNC-CH among athletes not doing college work, allowed to slide in, not meeting college standards. The first link gives the overview. The second link focuses on the athletes being admitted with poor reading and writing skills: <http://www.newsobserver.com/2013/02/07/2662612/athletics-official-never-checked.html> <http://www.newsobserver.com/2012/11/17/2490476/insider-unc-tolerated-cheating.html>

5. Recent statistics on thirteen-and-seventeen-year old students indicate that there is significant decline in their reading habits. The National Endowment for the Arts reviewed multiple studies on reading and issued a report in 2007. From the press release: “Less than one-third of thirteen-year-olds are daily readers, a 14 % decline from twenty years earlier. Among seventeen-year-olds, the percentage of non-readers doubled over a twenty year period, from 9% in 1984 to 19% in 2004. On average, Americans ages fifteen to twenty-four spend almost two hours a day watching TV, and only seven minutes of their daily leisure time on reading. <http://www.nea.gov/research/toread.pdf> (executive summary p.7–22)

6. <http://newyork.cbslocal.com/2013/03/07/officials-most-nyc-high-school-grads-need-remedial-help-before-entering-cuny-community-colleges/>

7. In the early 1960s about 70% of Black college students were enrolled at HBCUs; by 2000 that proportion had declined to about 20 %. Integration introduced a level of competition for Black students that had been previously unseen – particularly those with strong credentials. HBCUs were required to compete with predominantly White institutions (PWIs) for students, and the legacies of underfunding and discrimination often placed HBCUs at a grave disadvantage. A recent report by the U.S. Commission on Civil Rights estimated that, by the late 1960s, HBCUs were a century behind PWIs in terms of quality of facilities and range of academic programs. So it is no surprise that, in the zero-sum world of higher education admissions, HBCUs collectively have had a hard time keeping pace with their PWI peers. <http://diverseeducation.com/article/48383/#>

8. Link to the source of the numbers for the HBCUs – source is: <http://nces.ed.gov/ipeds/datacenter/Default.aspx>

9. Link to the article for the SAT benchmark for college readiness: <http://press.collegeboard.org/sat/sat-college-and-career-readiness-benchmark>

10. Link to the source of these numbers. <http://nces.ed.gov/ipeds/datacenter/Default.aspx>

11. Costs for private NC HBCUs in 2012: <http://colleges.usnews.rankingsandreviews.com/best-colleges/rankings/hbcu/page+2> US News and World Report college rankings 2013

12. Link to source of loan default statistics: <http://www.whitehouse.gov/issues/education/higher-education/college-score-card>

13. Link to percentages of incoming freshmen at community colleges and HBCUs needing remedial work. This is overall remedial rates for NC <http://www.completecollege.org/docs/CCA-Remediation-final.pdf>

14. Link to articles arguing that grammar study isn't needed: <http://www.heinemann.com/shared/onlineresources/08894/08894f5.html> («Research over a period of nearly 90 years has consistently shown that the teaching of school grammar has little or no effect on students.»)

15. <http://www.theatlanticcities.com/jobs-and-economy/2012/09/why-american-students-cant-write/3412/>

16. Atlantic Monthly. September 2012 article (see footnote 3).

СОДЕРЖАНИЕ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Лебедев Ю.В.

Н.В. ГОГОЛЬ ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ ПУТИ РОССИИ 3

РАЗДЕЛ I. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧЕСТВА А.Н. ОСТРОВСКОГО (К 190-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Басенко А.С.

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ: «Я ЗАМЕНЯЛ РЕЖИССЕРОВ
ПРИ ПОСТАНОВКЕ МОИХ ПЬЕС...» (ОСТРОВСКИЙ-РЕЖИССЕР: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ) 8

Высоцкая Ю.В.

ОСОБЕННОСТИ КОНФЛИКТА В ПЬЕСЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО «В ЧУЖОМ ПИРУ ПОХМЕЛЬЕ» 14

К. Сили Рахман (K. Sealey Rahman)

BOOKS, ART, EYES AND LIES: SYMBOLS AND SIGNS IN THE PLAYS OF A. N. OSTROVSKY 17

Ильина Н.К.

РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЬЕСЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО «НЕ ВСЕ КОТУ МАСЛЕНИЦА» 23

Гуделева Е.М.

ФИЛЬМ Р. ВАДИМА «И БОГ СОЗДАЛ ЖЕНЩИНУ» КАК ВАРИАНТ ПРОЧТЕНИЯ
ДРАМЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО «БЕСПРИДАННИЦА» 28

Ермолаева Н.Л.

И.А. ГОНЧАРОВ И А.Н. ОСТРОВСКИЙ ОБ АКТЁРАХ, ТЕАТРАЛЬНОМ РЕПЕРТУАРЕ И ПУБЛИКЕ 33

Тезина В.А.

ГЕРОИ-ПРАВЕДНИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И А.Н. ОСТРОВСКОГО 37

Рыжакова Т.И.

МОТИВЫ ПЬЕС А.Н. ОСТРОВСКОГО В ПРОЗЕ И.А. БУНИНА («ДЕРЕВНЯ», «Я ВСЁ МОЛЧУ») 40

РАЗДЕЛ II. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XI–XIX ВЕКОВ

Филипповский Г.Ю.

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: «БЕОВУЛЬФ» И «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» 44

Антонова К.С.

ФУНКЦИИ ОБРАЗА АНГЕЛА В ПАМЯТНИКАХ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XI–XII ВЕКОВ 48

Морозова Я.Е.

ИЗОБРАЖЕНИЕ БОРЬБЫ ПРАВОСЛАВИЯ И РАСКОЛЬНИЧЕСТВА
В РОМАНЕ М.Н. ЗАГОСКИНА «БРЫНСКИЙ ЛЕС» 51

Налетова Т.Б.

МОТИВ МОЛИТВЫ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ 54

Андреева В.Г.

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА А.Ф. ПИСЕМСКОГО «МЕЩАНЕ» 58

Николаева Т.В.

ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО В ПОЭЗИИ Ф.И. ТЮТЧЕВА 62

Белопухова О.В.

НЕМЕЦКИЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЫ О ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С. ТУРГЕНЕВА 64

Белякова Е.Н.

КОНЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ПОЛОЖИТЕЛЬНО-ПРЕКРАСНОГО ЧЕЛОВЕКА В РОМАНЕ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» И ПРОБЛЕМА ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ
В РУССКОЙ КРИТИКЕ 1860-Х ГОДОВ 67

Ромашенко С.А.

«НРАВСТВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК» Н.А. НЕКРАСОВА:
ЭТИЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ 73

Баталова Т.П.

ПОЭМА Н.А. НЕКРАСОВА «СОВРЕМЕННОСТИ» (1875):
СЕМАНТИКА ЗАГЛАВИЯ 78

Федянова Г.В.

ПОЭМА Н.А. НЕКРАСОВА «САША»: К ПРОБЛЕМЕ МЕТАСЮЖЕТА 83

СОДЕРЖАНИЕ

Федотова А.А. БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ОЧЕРКЕ Н.С. ЛЕСКОВА «ИРОДОВА РАБОТА»	87
Устинов А.В. КОНФЛИКТ ДУХОВНЫХ ТРАДИЦИЙ И ИНОСТРАННОГО ВЛИЯНИЯ В РОМАНЕ Д.Л. МОРДОВЦЕВА «ВЕЛИКИЙ РАСКОЛ»	90
Виноградов А.А. К ВОПРОСУ О СЮЖЕТЕ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ СТАТЬИ	96
Смирнов К.В. АРХЕТИП ГОСТЯ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»	99
Смирнова Л.Н. БАЙРОН И ДОСТОЕВСКИЙ: ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ ГЕРОЕВ ПОЭМЫ «КАИН» И РОМАНА «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»	104
Пономарева М.Г. НРАВСТВЕННЫЙ ОПЫТ XVIII ВЕКА В ОСМЫСЛЕНИИ А.С. ПУШКИНА	107
Хузеева Л.Р. РУССКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ НАЧАЛА XX ВЕКА О ПЕССИМИЗМЕ Е.А. БОРАТЫНСКОГО	112
Шаваринская С.Р. ГЕНИЙ – ЯВЛЕНИЕ ДУХОВНОЕ (К ВОПРОСУ О РЕЛИГИОЗНОЙ ПОЛЕМИКЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО С Л.Н. ТОЛСТЫМ)	117
РАЗДЕЛ III. СУДЬБА ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА	
Коптелова Н.Г. Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ О ЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ ДУХОВНЫХ ИСКАНИЙ Л.Н. ТОЛСТОГО И Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	122
Кашина Н.К. В. РОЗАНОВ И АВВАКУМ: НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ТВОРЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЯХ	127
Саранин А.Ю. МОТИВЫ ДРЕВНИХ КУЛЬТУР В ПЕРЕПИСКЕ В.В. РОЗАНОВА И П.А. ФЛОРЕНСКОГО	129
Виноградов А.С. МОТИВ СМЕРТИ В ЛИРИКЕ С.А. ЕСЕНИНА: ЭВОЛЮЦИЯ И ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА	132
Зеленкова Е.В. «ЭХ, КОРМИЛИЦА РОДНАЯ, ВОЛГА, МАТУШКА-РЕКА!»: ОБРАЗ ВОЛГИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ШИРЯЕВЦА	136
Мельникова Н.Н. ЧИСТОТА И СКВЕРНА В ТЕКСТАХ О ГРЕШНИЦАХ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ	139
Морозов Н.Г. ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ И.С. ШМЕЛЁВА «ЧЕЛОВЕК ИЗ РЕСТОРАНА»	142
Попова Н.В. РЕЛИГИОЗНЫЕ ИСКАНИЯ В «РАННЕМ ДНЕВНИКЕ» (1907–1913) М.М. ПРИШВИНА	146
Сухова А.Н. ОБРАЗ «СВЕРХЧЕЛОВЕКА» И ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ	151
Эмир-Велиева Я.С. ВОПРОС О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ В.В. ВЕРЕСАЕВА В СВЕТЕ КОНЦЕПЦИИ «ЖИВОЙ ЖИЗНИ»	154
Власов А.С. «...МОЛЧАНЬЕ ЗАРНИЦЫ, МОЛЧАНЬЕ ЗЕРНА» (К ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАССКАЗА В. НАБОКОВА «ВАСИЛИЙ ШИШКОВ»)	159
Мешалкин А.Н. «РОМАНТИЧЕСКАЯ НАСТРОЕННОСТЬ» В МАЛЫХ ЭПИЧЕСКИХ ФОРМАХ К. ПАУСТОВСКОГО	164
Букарева Н.Ю. НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЕРГЕЯ МАКСИМОВА (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА РАССКАЗОВ «ТАЙГА»)	166

Лобастов Р.Л. «РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ» В.С. ВЫСОЦКОГО: ГРАНИ ДУХОВНОЙ СВОБОДЫ И ПОИСК ГАРМОНИИ В ЛИРИЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ.....	168
Барышева О.А. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЕ ЗВУЧАНИЕ ОБРАЗА ОГНЯ В ПОВЕСТИ В.Г. РАСПУТИНА «ПОЖАР».....	171
Матевосян Э.А. ОБРАЗ-СИМВОЛ ХРАМА В «УРОКАХ АРМЕНИИ» А. БИТОВА.....	174
Котлов А.К. ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ПРОЗЕ ОЛЕГА ПАВЛОВА.....	178
Хриптулова Т.Н. ХРИСТИАНСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В ЛИРИКЕ Н.И. ТРЯПКИНА.....	181
РАЗДЕЛ IV. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
Недельчо Е.В. ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЙ ЖИЗНИ НАРОДА В РУССКИХ ПАРЕМИЯХ.....	184
Смирнова Е.Н. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА РОССИИ В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО».....	186
Павлова А.Э. ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В ПОЭЗИИ И. ТАТЬКОВА.....	189
Якимов А.Е. РУССКИЙ ЯЗЫК – ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЯЗЫК РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (О ВЫХОДЕ В СВЕТ КОММЕНТАРИЯ К ФЕДЕРАЛЬНОМУ ЗАКОНУ).....	191
РАЗДЕЛ V. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ	
Воронова Л.Я. КАКИМ БЫТЬ КУРСУ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ? (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОЛЕМИКИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА).....	194
Романова А.Н. О ПРОТИВОРЕЧИЯХ ИСТОРИИ И ЕДИНСТВЕ АВТОРСКОЙ ИДЕИ В «МЕДНОМ ВСАДНИКЕ» А.С. ПУШКИНА.....	199
Герасимова Д.А. ИЗУЧЕНИЕ В 5 КЛАССЕ ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ЗАКОЛДОВАННОЕ МЕСТО».....	203
Катулина Г.В. ОБЫЧАИ И ТРАДИЦИИ ПРАЗДНОВАНИЯ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА: ОПЫТ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО КОММЕНТАРИЯ К УРОКУ ЛИТЕРАТУРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н.В. ГОГОЛЯ, А.С. ПУШКИНА, В.А. ЖУКОВСКОГО).....	207
Постричева И.Д. ОБРАЗ «НИЗКОГО» ГЕРОЯ В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ.....	210
Филонова Ю.А. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНОЛОГИИ ГРУППОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПОЛЕМИКИ ВОКРУГ РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ» В 10 КЛАССЕ.....	212
Свешников С.Ю. ПРАВОСЛАВНЫЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ СЕМЬИ.....	215
Judy Hogan, Mia Munn (Джуди Хоган, Миа Мунн) THE TRAGEDY OF NORTH CAROLINA COLLEGE STUDENTS WHO ARE NOT PREPARED FOR COLLEGE (ТРАГЕДИЯ ПЕРВОКУРСНИКОВ ШТАТА СЕВЕРНАЯ КАРОЛИНА, НЕ ПОДГОТОВЛЕННЫХ К ОБУЧЕНИЮ В КОЛЛЕДЖАХ).....	217

Научное издание

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

Статьи печатаются в авторской редакции

Компьютерная верстка *А. Н. Коврижных*

Подписано в печать 17.09.2014

Формат 60x90/8

Уч.-изд. л. 17,2

Тираж 500 экз.

Изд. № 71

ФГБОУ ВПО «Костромской государственный университет имени Н. А. Некрасова»
156961, Кострома, ул. 1 Мая, 14