

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

**ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Кострома
2016

ББК 83.3 (2=411.2)0-004я43
УДК 821.161.1.09(082)
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,
Е. Н. Белякова

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, 2016. – 260 с.

ISBN 978-5-7591-1566-3

Сборник научных статей подготовлен на основе материалов Пятой международной научной конференции «Духовно-нравственные основы русской литературы» (Кострома, 24–25 апреля 2015 года).

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

ББ К 83.3 (2 Рос=Рус) я 43

ISBN 978-5-7591-1566-3

© КГУ им. Н. А. Некрасова, 2016

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

УДК 821.161.1.09-14

Ю. В. Лебедев

*Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
y-v-lebedev@ya.ru*

О НАЦИОНАЛЬНОМ СВОЕОБРАЗИИ РУССКОЙ ЛИРИКИ

В статье раскрываются духовные основы восприятия русскими писателями природного мира и человека в нём.

Ключевые слова: русская лирика, духовная любовь к миру, преображение одухотворённой природы, соляризация природы и человека.

Yu. V. Lebedev

*Nekrasov Kostroma State University
y-v-lebedev@ya.ru*

ON RUSSIAN LYRICISM NATIONAL DISTINCTNESS

Spiritual bases of perception of natural world and person's place in it by Russian writers are disclosed in the article.

Keywords: Russian lyric poetry, spiritual love of world, personified nature's transformation, nature and person solarisation.

Размышляя о национальном своеобразии русской пейзажной лирики, Наум Яковлевич Берковский писал: «В нашей лирике держалась здоровая эпическая связь с природой. Русские поэты не столько отыскивали для отдельно переживаемой ими эмоции какое-то подобие в мире природы, сколько там, в образах национальной природы и национального быта, впервые находили свою эмоцию, узнавали её там... Фет, которого у нас обвиняли в изощренности, сравнительно с поэтами Запада прост и целен. Огни, передвигаемые по комнатам, овраг, который замерзает, который расшевелила весна, воробей, который трепещет крылом, купаясь в собственной песне, – вот лирический мир Фета... Иной раз трудно сказать, кто “субъект” фетовской лирики, сам ли поэт, или та береза, та зимняя дорога, те ели в лесу, те сани и овраги...» (2, 171–172).

Когда читаешь стихи Пушкина, кажется, что это не поэт, а сами предметы, им изображённые, о себе говорят. Пушкин сравнивает поэта с эхом, откликающимся на всё в окружающем мире:

Ревёт ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поёт ли дева за холмом –
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг (7, т. 3, 227).

Отсюда рождается естественность, нерукотворность, органическая природность поэзии Пушкина. Он весь самоотдача, он радостно находит себя в другом:

В гармонии соперник мой
Был шум лесов, иль вихорь буйный,
Иль иволги напев живой,
Иль ночью моря шум глухой,
Иль шёпот речки тихоструйной (7, т. 2, 192).

Вот это самозабвенное отношение к миру, это желание видеть всё вокруг живым и родственно близким порождает особую привязанность и любовь русского человека к малой родине, к родному дому.

Лирика по своей родовой сущности тяготеет к субъективности, к замкнутости внутреннего мира поэта в пределах своей личности, к индивидуализму. Условно говоря, пафосом её

является любовь поэта к самому себе. Но русская форма лирики держится на *духовной любви* к миру. Такая любовь позволяет лирическому поэту преодолеть субъективную замкнутость и бескорыстно отдать себя другому, почувствовать другого как самого себя.

В «Письме к Т. И. Филиппову» (1856) А. С. Хомяков утверждал: «Любовь, как требование притязательное и самолюбивое, любовь, ставящая цель в лице любящем, есть ещё не отрешившийся эгоизм»: другой человек признаётся в ней ещё «как средство наслаждения, а не как цель». «Истинная любовь имеет иное, высшее назначение. Предмет любимый уже не есть средство: он делается целью, и любящий уравнивает его с собою, если не ставит выше себя» (11, 283–284).

Наши прозаики и поэты ценили в человеке его способность чутко вслушиваться и зорко всматриваться в природу не для того, чтобы выразить себя, а для того, чтобы понять её язык. Поэт пушкинского круга Е.А. Баратынский в стихах «На смерть Гёте» так определял эту замечательную способность, присущую одухотворённому человеку:

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звёздная книга ясна,
И с ним говорила морская волна (1, 157).

Француз Мельхиор де Вогюэ замечал, что в «Бежине луге» Тургенев «заставил говорить землю, прежде чем заговорили дети, и оказалось, что земля и дети говорят одно и то же» (4, 49). Тургеневская природа подсказывает ребятишкам у костра сюжеты легенд, диктует их смену, предлагает детям одну загадку за другой и сама же подсказывает их разрешение. Рассказ о Русалке, например, предваряется шуршанием камышей и загадочными всплесками на реке, а также полётом падающей звезды – души человеческой, по крестьянским повериям. Образ Русалки удивительно чист и как бы соткан из самых разных природных стихий. Она светленькая и беленькая, как облачко, серебряная, как свет месяца или блеск рыбки в воде. И «голосок у ней такой тоненький и жалобный», как голос того загадочного зверька, который «слабо и жалобно пискнул среди камней». На смех и плач поэтичной крестьянской русалки незамедлительно откликается в рассказе ночная природа: «Все смолкли. Вдруг, где-то в отдалении, раздался протяжный, звенящий, почти стелющийся звук. Казалось, кто-то долго, долго прокричал под самым небосклоном, кто-то другой как будто отозвался ему в лесу тонким, острым хохотом, и слабый, шипящий свист промчался по реке» (8, 102).

Деревья, цветы, травы, животные у русского «собрата» Тургенева Михаила Михайловича Пришвина – сёстры и братья человека, поскольку все они – дети Солнца. Солнцу уподобляются деревья, травы, цветы. Питаясь светом солнца, они становятся на него похожи. Вот «один маленький цветочек раскрыл пять голубых лепестков: эти лепестки у него были небом, а посередине все эти лепестки были связаны маленьким золотым солнцем... Солнце великое не могло увидеть такой красоты: человек увидел её, удивился и назвал цветок с пятью голубыми лепестками и жёлтеньким солнышком внутри незабудкой» (6, т. 6, 194).

«Все скажут, что узнавать свою человеческую жизнь по жизни растений есть символизм, но я не хочу и не хочу называть это символизмом, и вот почему, – заметит Пришвин в своём дневнике. – Символизм – это прием в искусстве, подчиненный человеческому разуму. У меня же всё происходит не от разума и не для каких-нибудь целей в искусстве. У меня в душе и теле есть действительно общая жизнь со всякими живыми существами, и с растениями, и с животными» (6, т. 8, 454).

Природа бессловесна. Но человек, ею рождённый, «обернувшись назад в природу, может понять каждую тварь в её напряженном движении к слову» (6, т. 7, 441). Вот слышит Приш-

вин весёлый, радостный звон весенней капли и пытается понять причины этой радости: «Под пение первой воды я думал о первом человеке на земле, произнесшем свое первое слово: может быть, он тоже так, ослепленный солнечным светом, как я, закрыл глаза и услышал эти звуки, исходящие от солнца, и ему тоже, как мне теперь, захотелось запеть самому или сказать свое необыкновенное, небывалое слово. И он это сделал, и он это сказал, и с этого все началось: от солнечного луча на земле родилось первое слово» (6, т. 4, 289–290).

Заметим, что Пришвин видит и другое. В природе, наряду с добрыми силами, живут и действуют силы недобрые, злые. В ней идёт борьба за существование между растениями, деревьями, насекомыми, животными, птицами. Природа стонет и страдает от этого раздора. В этих столах и жалобах чуткий человек слышит мольбу о помощи. Чего ждёт от нас страдающая природа?

Пришвин так ответил на эти вопросы в небольшой заметке «Искусство»: «Лягушку все знают, как она квакает в тёплой воде, когда ей хорошо, но мало кто слышал, как она пищит, когда попадает в зубы собаке. Я первый раз в жизни своей услышал этот звук, быстро оглянулся, освободил несчастную лягушку. Она скакнула в ручей, и быстро вешняя вода унесла её.

Лягушка исчезла, но панический звук остался во мне. И всё в природе, наверное, также умирает и оставляет в душе человека что-то своё. Это всё от природы, скопляясь в душе человека, ищет выхода и образует талант, создающий новую природу.

Может быть, затем и существует на земле человек, чтобы данную дикую природу, обречённую на звериную борьбу за существование, переделать на человеческую в единстве закона и милости.

И, может быть, тоска человека по какой-то чудесной природе и есть начало мук его возрождения им новой милостивой и прекрасной природы? И, может быть, эти муки возрождения и радость явления в мир небывалого мы называем искусством?» (6, т. 7, 213).

Человек призван спасти природу от раздора и вражды. Ему дана для этого спасительная сила духовной любви. Именно такая любовь помогает ему смягчать природные конфликты, одухотворять животные инстинкты. Призвание человека, по Пришвину, заключается в том, чтобы вернуть природе утраченную гармонию. «Природа для меня, огонь, вода, ветер, камни, растения, животные – всё это части разбитого единого существа. А человек в природе – это разум великого существа, накапливающий силу, чтобы собрать всю природу в единство» (6, т. 7, 284).

Если говорить о европейской традиции, которую подхватывает и углубляет здесь русская литература, то прежде всего и главным образом тут следует указать на ранних немецких романтиков – Йенских романтиков. Весь мир воспринимается ими как живое и одухотворённое существо. Они верят в жизненную достоверность создаваемых ими метафор. Эти метафоры не являются поэтической условностью. Они отображают реальную одушевлённость природы. У Людвиг Тика живут и дышат лес и кусты, полевые цветы и птицы, ключи и небесная лазурь. Всюду бьётся переливающаяся через край радостная жизнь. Зелёные листья тянутся у него к солнцу, «чтобы изныть от его поцелуев, чтобы погибнуть в любви и тоске». «Как хороша зелёная трава!» – говорят полевые цветы. «Как прекрасен мир!» – отвечают им птицы. Землю обнимает и одухотворяет небесная лазурь. Её божественные лучи пронизывают и оживляют всё. Небо спускается на землю и животворит её.

Точно так же и у нашего Тютчева. То, что было поэтической условностью, художественным олицетворением, – для него стало символом веры:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик –
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык... (9, 81)

Новалис мечтает об одухотворении всего земного, всей природы. В одном из стихотворений он уверяет, что Иисус Христос после воскресения вернулся к опустелому гробу и положил в него своё воскресшее тело, освятив тем самым всю землю, наделив её способностью к духовному преображению.

Поэт и философ Серебряного века Вяч. Иванов в статье «О Новалисе» писал: «С чувством удовлетворения можно сказать, что русская мысль в понимании и оценке Новалиса была, как и во всех вопросах высших духовных интересов за последнее время, – в авангарде движения. <...> Жирмунский в только что вышедшей прекрасной книге “Немецкий романтизм и современная мистика” <...> указывает на Жуковского, старшее поколение славянофилов, наконец, Тютчева, который “вырастает всецело на почве мироощущения и идей немецкого романтизма”. <...> “В творчестве Достоевского <...> открывается новая вера, земная и небесная одновременно, и эта вера – та самая, которую искали романтики, оказывается тождественной с глубочайшими основами исторического христианства”. *“Любите все создание Божье», – учит Достоевский, – «и целое и каждую песчинку; каждый листик, каждый луч Божий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь, и тайну Божию постигнешь в вещах”*» (3).

У Фета тоже «цветы глядят с тоской влюбленной», «звезды молятся», «грезит пруд» и «дремлет тополь сонный». Всякие средостения между человеком и природой устранены, и в «Сентябрьской розе», например, цветок обретает онтологически присущую ему женскую ипостась: «За вздохом утренним мороза, / Румянец уст приотворя, / Как странно улыбнулась роза / В день быстролётный сентября!» В стихах Фета листья, ветви, птицы – органы живого, пробудившегося от зимней спячки леса. Сам же лес, полный весенней жажды, – дитя лучезарного солнца, пронизавшего мироздание своими животворными лучами.

Я пришел к тебе с приветом,
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало;
Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой... (10, 236).

Спустя столетие такое же духовное преображение природы продемонстрирует в своих стихах Борис Пастернак:

Душистою веткою машучи,
Впивая впотьмах это благо,
Бежала на чашечку с чашечки
Грозой одуренная влага.
На чашечку с чашечки скатываясь,
Скользнула по двум, – и в обеих
Огромною каплей агатовою
Повисла, сверкает, робеет.
Пусть ветер, по таволге веющий,
Ту капельку мучит и плющит.
Цела, не дробится, – их две ещё
Целующихся и пьющих.
Смеются и вырваться селятся
И выпрямиться, как прежде,
Да капле из рылец не вылиться,
И не разлучатся, хоть режьте (5, 128).

Литература

1. *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стих. Б-ка поэта. Большая серия. Л., 1957.
2. *Берковский Н. Я.* О мировом значении русской литературы. Л., 1975.
3. *Иванов Вячеслав.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 4 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rvb.ru/ivanov/vol4/01text/02papers/4_162.htm.
4. Иностранная критика о Тургеневе. 2-е изд. СПб., 1908.
5. *Пастернак Борис.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М., 1989.
6. *Пришвин М. М.* Собр. соч.: в 8 т. М., 1982–1986.
7. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М., 1962–1965.
8. *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Т. 4: Сочинения. М.; Л., 1963.
9. *Тютчев Ф. И.* Лирика. Т. 1. М., 1966.
10. *Фет А. А.* Стихотворения и поэмы. Б-ка поэта. Большая серия. Изд. 3-е. Л., 1986.
11. *Хомяков А. С.* О старом и новом. М., 1988.

РАЗДЕЛ I

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

УДК 821.161.1.09"17"-14

А. Н. Пашкуров

Казанский (Приволжский) федеральный университет
anp.72@mail.ru

НРАВСТВЕННЫЕ УРОКИ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ XVIII ВЕКА

В настоящей статье, в контексте проблемы функций литературной культуры, рассматривается своеобразие идейно-нравственной позиции отечественной литературы от начала XVIII к началу XIX столетия. Центральное внимание уделяется концептам Добродетели и Долга как ведущим в национальной доктрине России этой эпохи.

Ключевые слова: литературная культура, мнемотехническая и аксиологическая функции, идеал Добродетели, концепт Долга, нравственные ценности.

A. N. Pashkurov

Kazan (Volga Region) Federal University
anp.72@mail.ru

MORAL LESSONS OF RUSSIAN LITERATURE OF THE 18TH CENTURY

The article deals with singularity of ideological and moral attitude of Russian Literature from the early 18th century till the early 19th century within the context of problem of functions of literary culture. Attention is paid to concept of Virtue and Debt as main concepts in national doctrine of that period's Russia.

Keywords: literary culture, mnemotechnical and axiological functions, Ideal of Virtue, Concept of Debt, moral values.

К началу XXI столетия в современном гуманитарном знании очень востребованным становится вопрос о стратегиях культуры в контексте процессов глобализации (3). Такой подход дает ученым возможность говорить о феномене так называемых «мета-надстроек» в системе культуры (в частности, на примере понятия «мета-художественности» – см. интересную гипотезу Н.К. Гея: о соотношении «знаково-понятийных» и «эволюционно прирастающих» значений (13, 96–99).

Другая вариация видения проблемы динамики духовно-культурной составляющей представлена научными гипотезами о переходности как стратегии культуры. Так, известная исследовательница Р. Лахманн пишет о циклическом развитии культуры и связывает явление «перехода / переходности» со стадией смены циклов и общими закономерностями мнемотехнических процессов в культуре (16).

Процессы глобализации придают новый характер переходности. Все увереннее звучат гипотезы ученых-гуманитариев о возникновении и последующих модификациях «предсистем» в культуре, в которых те или иные художественные принципы реализуются пока еще не в полном качестве, а в форме определенных «тенденций» (подробнее – см.: (9, 96–103)).

В эпицентре этих процессов и тенденций и находится многоуровневое явление литературной культуры.

Питают эволюцию литературной культуры, в первую очередь, те изменения, которые происходят в истории, философии, эстетике и этике.

Комплекс факторов литературной культуры формирует художественное поле культуры (литературное пространство), а затем оказывает все более глубоко проникающее влияние и на само искусство слова – словесность, в том числе – и на поэтику конкретных локальных литературных произведений.

Важно иметь в виду, что в общей структуре литературной культуры константно переплетены внешние и внутренние влияния. Внешние влияния, в свою очередь, могут быть представлены, к примеру, в планах: пространственно-географическом (влияния иных национальных культур на исследуемую – к примеру, на материале постмодерна интересны наблюдения Ж-Ф. Лиотара: (18)); междисциплинарном (одним из характерных жанров синкретичной природы является русская ода начала Нового времени: (2)). Внутренние влияния в системе литературной культуры складываются в диалектике взаимодействия приоритетов писательской среды и предпочтений читательской публики (20).

Наиболее важными функциями литературной культуры выступают мнемотическая и аксиологическая.

Мнемотическая функция литературной культуры связана с явлением накопления, сохранения и модификации культурно-исторической памяти. В свою очередь, вариации мнемотической роли литературной культуры могут быть различны, в зависимости от той области, на которую они направлены / ориентированы.

Соответственно, современные ученые говорят о:

а) концептах национальной идентичности в более обширном, общеродовом феномене так называемых «национальных мифов» (17);

б) тенденциях национальных само-сознания и само-утверждения (19);

в) явлениях «коллективной ретро-памяти» и общей «культуре воспоминания / припоминания» (15). Характерен кризис этой составляющей в периоды переходные, особенно – на «сломе» веков (например, так происходит в философской лирике – см.: (14)).

Бесспорно главенствующую позицию занимает *этико-аксиологическая функция* литературной культуры, связанная напрямую с закономерностями обратного / ответного воздействия словесной культуры и всего, с нею соотносящегося, на общество, на цивилизацию. В современных неоднозначных условиях интеграции и глобализации, именно на этом уровне намечается тенденция тому, что литературная культура приближается к своеобразной роли «учителя», которому предстоит решить стремительно возникающие проблемы. Интересно, что в известной тартуской семиотической школе это почувствовали одними из первых, когда на эту тему был проведено специальное обсуждение-форум (8).

Именно этой, во многом – итоговой, функцией литературной культуры объяснима все более возрастающая актуальность и распространенность аксиологического подхода в культуре и науке (1). Одной из отправных точек, как правило, выступает интерпретация предшествующих пластов литературной культуры, воспринимаемых как классические – то есть: и проверенные временем и универсальные в плане возможности соотнесения с современностью.

Базисом аксиологической функции литературной культуры является понятие ценности. Именно ценность / ценности предстают как самые надежные и достоверные ориентиры – «вешки» в процессе выявления общего смысла мира.

Русская литературная культура XVIII века находится на показательном «стыке», на гребне встречи двух различных эпох, что сразу стимулировало и стимулирует поныне исследователей к динамике различных концепций.

Наряду с анализом этой эпохи «по персоналиям» деятелей литературы и культуры или взглядом на русскую словесность XVIII века и ее окружение – через систему определенного литературного направления, сложилась в науке и третья позиция рассмотрения. Ее специфика – во взгляде на отечественную литературно-историческую ситуацию XVIII – начала XIX веков как на поле взаимодействия различных национальных идей и доктрин. К примеру, А. Курилов предлагает исследовать русскую литературу XVIII века и ее мировое значение через соотношение начал «поэзии праздника» и «прозы обыденного» (7). А. Петров сосредоточил центральное исследовательское внимание на проблеме становления художественного

историзма в одноименной монографии (17). Т. Воронин рассматривает историю отечественной словесности XVIII века в диалоге с философией русского Православия (4).

Расхождение, пестрота и контрастность различных течений и идей в ситуации отечественной словесности XVIII века (каковы, к примеру, противоречивые соотношения религиозного и светского начал – в целом, динамика рассудочного и эмоционального в русском классицизме времени диалога М. Ломоносова и А. Сумарокова) подталкивают литературу, с одной стороны, к кризису. Однако, с другой стороны, при этом существенно возрастает роль цивилизаторского ядра культуры. То, что прежде существовало как теневая база процессов, постепенно выходит на первые планы и выводит историко-литературный процесс на уровни нового качества.

Эпицентром отечественной литературной культуры XVIII – начала XIX веков выступает система национальной идеи, цементирующей все в единое целое. Учитывая как внутрилитературные, так и внелитературные факторы, можно говорить о таких двух важнейших понятиях, как Долг и Добродетель. Именно два эти концепта определяют связь и взаимодействие внешнего, государственно-идеологического, и внутреннего, психологического, аспектов в литературной культуре России Нового времени.

Все еще сохраняются традиционные представления, согласно которым первое из понятий, понятие Долга, более присуще периоду первой половины столетия (его канонически именуют «временем классицизма» – см. научно-методологические концепции А. Курилова, Ю. Минералова (6; 10)), в то время как идеология Добродетели – феномен, во многом рожденный спецификой второй половины XVIII века, проходившей под знаком психологической революции сентиментализма-предромантизма, при значительном влиянии философско-этических учений масонства (такое видение проблемы мы встречаем и в классической монографии Н. Кочетковой «Литература русского сентиментализма» (5)).

Действительно, на первый взгляд, прозрачные параллели напрашиваются сами собою. Для панегирической оды Ломоносова или высоких трагедий А. Сумарокова, Долг, в его философско-политическом понимании, – одно из ключевых проявлений Идеала, Абсолюта, «царей и царств земных отрада». В то же время для новой дидактико-психологической лирики М. Хераскова, системы прозы становящегося русского сентиментализма, учения предромантиков о пересоздающем мир Гении – для всех явлений литературной культуры этого спектра очевиден иной эталон: Добродетели, воспетой в одноименной дидактической масонской оде М. Хераскова («О добродетели»). Словами Н. Карамзина, признанного вождя литературного движения России 1780–1810-х годов, Добродетель неразъединимо связана, в отличие от Долга, ориентированного на гармонию мироздания, с представлениями об искуплении дисгармонии, искуплении – через духовное страдание, как в знаменитой «Бедной Лизе»: «Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали...».

Тут-то и кроется диалектическое противоречие, таящее в себе объяснение интенсивного творческого развития словесности России Нового времени. Иными словами, чем дальше расходятся, на первое впечатление, идеологемы Долга и Добродетели, тем в действительности они внутренне и сущностно ближе. Начнем с того, что понятие Добродетели как внутреннего этического стержня преобразования мира на его путях к Гармонии – свободно проявляется еще у М. Ломоносова. Потому и звучат в панегирике Елисавет (ода 1747 года) символические строки: «Душа Ея Зефира тише, И зрак прекраснее рая...».

Неразрывным с таким видением оказывается и философия Долга. Позднепросветительскую ее вариацию мы находим в показательнейшей высокой трагедии второй половины века – у Я. Княжнина в «Вадиме Новгородском»: дочь новгородского посадника объясняет свою любовь к чужеземному спасителю родного Новгорода – как раз «одобродетеленным долгом»: «Не князя в Рурике, я Рурика люблю...». При возрастающей доле просветительского влияния, вырисовывается такая интересная закономерность:

1. Долг может принимать как внешнее, общественное обличье, так и внутреннее, личностное.
2. Второе осознается постепенно как наиболее действенный путь обретения истины первого.
3. Союз внешнего и внутреннего в идеологии Долга и обеспечивает прогресс: как общества, так и личности. От классической русской одописи – к концепциям просветительской журналистики и драматургии середины XVIII века – и к открытиям отечественного просветительского реализма – цепочка и эволюции и преемственности налицо. Все обозначенные нами выше положения находят свое продолжение в известных манифестах Стародума в фонвизинском «Недоросле». Массонство, вторая наряду с Просвещением мощная идеологическая традиция, переводит идеологему Долга во «внешне-внутренний» аспект: следование Долгу перед «архитектором Вселенной» – Богом – непосредственно очищает душу посвященного масона – и вновь возвращает мир к гармонии духовного прогресса, как в одном из известных масонских гимнов: «И наше вздыдет умиление К Тебе, как утрення роса...».

Добродетель как целостная идеология приходит в русской литературной культуре XVIII века к таким итогам:

1. Внутреннее совершенствование человека немислимо без следования общественным идеальным нормам (развитие кодекса древнерусской словесности: от кредо «Словес...» Ф. Прокоповича: «За люди положить душу свою...» – до известной теории «общественного человека» в творчестве А. Радищева, например, в раннем «Дневнике одной недели»).

2. Внутреннее совершенство личности – залог как ее успешного карьерного пути в мире, так и ее высокой гражданственности. «Вы вольны, счастливы – стоною только я...» – к такому кредо добродетели как гражданского самопожертвования приходит княжнинский Рурик. «Прикладное», положительно-корыстное понимание человеческой добродетельности присуще еще «гисториям» самого начала века: в «Гистории о российском кавалере Александре» это проявляется яркими выплесками даже на стилистическом уровне. Как только кто-либо из героев преступает нравственность, обильно заполняют страницы очень неровного стилистически произведения парадоксальная «эстетика блуда» и обширные слои русского мата.

3. Добродетель есть прямейший и вернейший путь к самопознанию. Закономерен призыв М. Ломоносова в одной из поздних од 1750-х годов: «Везде исследуйте всечасно, Что есть велико и прекрасно...».

4. Добродетель в высшем своем проявлении – не что иное, как Гармония и обретение Истины и Бога. В соотнесении с идеей синтеза искусств, мы увидим подобное понимание мира в предромантической оде Н. Львова «Музыка, или Семитония», где это искусство даже «...Несчастливых душу облегчает Отрадной, теплою слезой...».

Как видим, Долг и Добродетель постоянно переплетаются и взаимопроникают в картине мира, создаваемой русской словесностью XVIII века. Их союзом отмечены абсолютно все периоды историко-литературного процесса 1700–1810-х годов. Постскриптумом могут служить прекрасные слова В. Жуковского: «Поэзия есть добродетель...». Есть и более высокая (а в конечном счете, пожалуй, и итоговая) «ступень прочтения». Дело в том, что союз и диалог идеологем Долга и Добродетели приводит, уже в самые первые годы Нового века, к классической утопической теории особого, государственного и личного, Оптимизма, философия которого прекрасно передана еще в этико-бытовом кодексе «Юности честного зерцала»: «...но прямо, а не согнувшись ступать и голову держать прямо ж, а на людей глядеть весело и приятно, с благообразным постоянством...»

Завершающая фаза этого Оптимизма – утверждение решающей роли личности, объединившей Долг и Добродетель, в преобразовании народа, государства и всего мира. Потому и подводит Н. Карамзин в «Рыцаре нашего времени» такой итог: «Тот дворянин, кто за многих один...» (современный филолог А. Петров предлагает говорить применительно к рассмотрению карамзинской эпохи даже о философии и этике особого «исторического чувства» как

стержне литературно-философского менталитета России (11)). Вопрос о месте других под-систем культуры (живопись, архитектура, музыка, этикет и ряд др.) в едином целом культуры срединной требует особого, отдельного и развернутого рассмотрения.

В качестве своеобразного постскриптума наших предварительных размышлений, наметим эскизно ряд безусловно имеющих место быть тенденций.

1. Означенные нами выше под-системы культуры более традиционны и медлительны в процессе идущих изменений. Потому в пособиях начала XVIII века («Приклады, како пишутся комплименты разные», «Юности честное зерцало») и сохраняются весьма активно смыслообразующие «линии» древнерусских произведений такого профиля (прежде всего – «Домостроя»). Точно так же: классицизм определяет официальное лицо русской архитектуры практически на протяжении всего столетия, в то время как в литературе пестрейшим образом трансформируется уже к 1740-м – 1750-м годам.

2. Протекающие в этих подсистемах культуры процессы образуют своеобразное диалектическое «кольцо», при соотношении начала и конца века: для первых лет и первого десятилетия века очень актуальна барочная концепция «храмового синтеза искусств» (здесь: словесности-риторики, (крюковой) музыки, собственно церковной, храмовой, архитектуры, живописи-иконописи – см.: (12)), для конца XVIII и начала XIX века типичны:

а) включение данных других искусств в произведение («Музыка, или Семитония» Н. Львова),

б) синтетическое параллельное освоение авторами-энциклопедистами разных искусств как комплекса (в случае с кружком Н. Львова – Г. Державина: живопись, театр, музыка, с подключением познаний из областей ботаники, минералогии и геологии, пчеловодства и др.).

3. Если в начале XVIII века еще был возможен синкретизм, системность нерасчлененности во взаимоотношениях литературы с другими искусствами (что соответствовало барочной идее познания мира через хаос и пестроту контрастов), то со второй половины процесса (не позднее 1760-х годов) главенствующие позиции занимает уже синтетизм: сознательное «внове-сведение» разных искусств в одну систему при полном понимании и признании их отдельного, самостоятельного характера (здесь ориентиром для писателей становится поэтика предромантизма).

Литература

1. Аксиоанализ как метод исследования художественного произведения. Калининград, 2009.
2. Алексеева Н. Ю. Русская ода. Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005.
3. Бенхабиб С. Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эру. М., 2003.
4. Воронин Т. Л. История русской литературы XVIII столетия. М., 2009.
5. Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. СПб., 1994.
6. Курилов А. С. Классицизм в русской литературе: исторические границы и периодизация // Филологические науки. 1996. № 1. С. 12–22.
7. Курилов А. С. О мировом значении русской литературы XVIII века // Русская словесность. 2005. № 8. С. 20–22.
8. Литературный процесс и проблемы литературной культуры: Материалы для обсуждения. Тарту, 1988.
9. Луков Вл. А. Предромантизм: культурное явление и пути его осмысления // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 1. С. 96–103.
10. Минералов Ю. И. История русской словесности XVIII века. М., 2003.
11. Петров А. В. Становление художественного историзма в русской литературе XVIII века. Магнитогорск, 2006.
12. Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006.
13. Теория литературы. Литература / С. А. Небольсин, А. В. , В. В. Кожин, Е. В. Иванова, Е. Н. Лебедев. М., 2005. С. 96–141.
14. Dehne M. Die Legitimation der Lüge in Karamzin's «Ilja Muromec» // Die Welt der Slaven. 2002. Bd. XXVII. S. 107–130.
15. Erll A. Kollektives Gedächtniss und Erinnerungskulturen. Stuttgart, Weimar, 2005.
16. Lachmann R. Gedächtniss und Literatur. Frankfurt-am-Main, 1990.
17. Link J., Wülfing W. Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19 Jahrhunderts. Stuttgart, 1991.
18. Lyotard J.-F. Reponse a l question: Ou est-ce qe le postmoderne? // Ctitique. 1982. № 37 (419). P. 357–367.
19. Nationales Bewusstsein und kollektive Identitat... Frankfurt-am-Main, 1994. Bd. 2. S. 15–45.
20. Text. Literary work. Reader. Prague, 2014.

УДК 821.161.1.09"18"

М. Г. Пономарева

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского
mgstepanova@mail.ru

**ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА
В ТВОРЧЕСТВЕ Н. М. КОНШИНА
(НА МАТЕРИАЛЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА
«ГРАФ ОБОЯНСКИЙ, ИЛИ СМОЛЕНСК В 1812 ГОДУ»)**

Исторический роман Н. М. Коншина «Граф Обоюнский, или Смоленск в 1812 году» был написан на основе личных воспоминаний автора об обороне Смоленска в 1812 году. Однако они стали источником не столько сюжетного действия, сколько системы образов. Герои произведения непосредственно практически не принимают участия в военных действиях. Любовный конфликт разрешается через открытие тайны, не связанной с событиями 1812 года. По всей видимости, перед нами исторический роман «булгаринского» типа, ориентированный на традицию авантюрно-бытового повествования, что позволяет автору найти новые детали в изображении событий войны.

Ключевые слова: исторический роман; авантюрно-бытовой роман; жанровая идентичность; Н. М. Коншин; Ф. В. Булгарин; точка зрения.

M. G. Ponomaryova

Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University
mgstepanova@mail.ru

**PROBLEM OF GENRE IDENTITY OF THE HISTORICAL NOVEL
IN NIKOLAY KONSHIN'S CREATIV WORK
(ON MATERIAL OF THE HISTORICAL NOVEL
«THE COUNT OBOYANSKY, OR SMOLENSK IN 1812»)**

Nikolay Konshin's historical novel «The count Oboyansky, or Smolensk in 1812» has been written on the basis of the author's personal memories about defence of Smolensk in 1812. However they became a source not that much of subject action than of system of images. Heroes of the work directly practically do not take part in military operations. The love conflict is resolved through discovery of the secret which is not connected with events of 1812. Most likely, before us the historical hero of «Faddey Bulgarin» type oriented on tradition of the adventurous and everyday narration that allows the author to find new details in the image of events of war.

Keywords: historical novel; adventure story; genre identity; Nikolay Konshin; Faddey Bulgarin; point of view.

Проблема жанровой идентичности исторического романа очень остро стояла в русской литературе 1830–1840-х гг. Исторические жанры оказались ведущими в литературе этой поры, причем их роль с каждым годом не уменьшалась, а только увеличивалась. При этом современники не всегда были готовы к восприятию всей палитры жанровых модификаций исторического романа, предложенных современниками.

Всего за одно десятилетие с 1828 г. было написано более 50 исторических романов, и именно поэтому И. П. Щеплыкин считает их выборку вполне репрезентативной для того, чтобы показать, какие процессы происходили в этот период становления жанра исторического романа (15). Это десятилетие интересно, прежде всего, тем, что в этот момент формировалось представление у писателей и всего общества о жанровой идентичности исторического романа. При всей очевидности того, что русским обществом была осознана острая необходимость в осмыслении истории, споры вокруг исторического романа не утихали. Сочетание в историческом романе истории и вымысла делало этот жанр «беззаконным» в глазах таких его противников, как О. И. Сенковский. С. П. Шевырев вообще назвал исторический роман в статье «Словесность и торговля» «самой верной спекуляцией» (14). В. Г. Белинский, напротив, отстаивал вымысел как необходимое условие романного воссоздания прошлого.

Характеризуя исторический роман 1830-х годов, И. П. Щеплыкин отмечает большое количество переходных явлений, и это естественно. В условиях становления нового для русской

словесности жанра и невозможно свести все многообразие отдельных художественных явлений к ограниченному количеству ведущих тенденций.

Т. А. Касаткина говорит о том, что «жанр настолько жанр, насколько он опознаваем» (4, 65). Исторический же роман, как замечает Т. И. Дронова, «не является ни определением жанровой *сущности* (здесь и в дальнейшем выделено автором. – М. П.) произведения, ни характеристикой авторского *пафоса*. Он означает лишь то, что перед нами большая эпическая форма, действие которой развивается в прошлом. В разные эпохи в силу “пограничного” характера данной жанровой разновидности ее сущность интерпретируется то как “романная”, то как “историческая”» (4, 51). Уже в эти годы исторический роман имел целый ряд модификаций.

Каждый из романистов этого времени предлагал свою, иногда отличную от В. Скотта и М. Н. Загоскина как родоначальников жанра, интерпретацию «романной» или «исторической» составляющей. Например, в центре назидательных романов Ф. Булгарина исторические герои – Самозванец и Мазепа, но превращенные автором в «чувствительных героев». Исторические произведения К. Масальского наполнены прозрачными намеками на восстание декабристов. Н. Полевой, работая в жанре «русской были», ориентируется на «исторические сцены» Вите и Мериме с большим количеством массовых сцен.

Однако, несмотря на желание исследователей жанра исторического романа «исчерпать» весь объем текстов этого десятилетия, до сих пор можно найти незаслуженно забытые произведения. Таким произведением стал и роман Н. М. Коншина «Граф Обоянский, или Смоленск в 1812 году». О нем ни разу не вспомнил И. П. Щерблякин, о нем не упоминают в обзорах литературы об Отечественной войне 1812 года. После долгого забвения о нем едва ли не первыми вспомнили А. В. Чернов (13), а потом А. Ю. Сорочан (12).

Н. М. Коншин участвовал в Отечественной войне 1812 года. В 1812 г. находился с 20-й конной ротой под Смоленском, где разворачивается действие его романа, затем – в Брянске. В военных действиях он участия не принимал. В 1814 г. участвовал в походе к Варшаве и Кракову. Роман «Граф Обоянский», написанный в 1834 году, стал первым опытом создания большого эпического произведения для его автора.

Однако признания он не нашел. Очень резко отозвался об этом романе В. Г. Белинский: «В нем нет ни слога, ни мыслей, ни создания, ни характеров, ни занимательности; словно гора с плеч сваливается у вас, когда вы дочитываетесь до отрадного слова: *конец*» (1, 352). По отзыву проф. Кирпичникова: «Историческая часть романа бледна, а романтическая скучна до крайности; даже слог испещрен курьезными неправильностями. Но доброе сердце автора и оптимизм его выражаются и здесь и, пожалуй, еще с большей рельефностью, нежели где бы то ни было» (6, 112).

Современный исследователь А. Ю. Сорочан в свою очередь считает, что роман Коншина позволяет «проследить дальнейшее развитие и упрощение национально-тенденциозных описаний истории» (12, 20). А. В. Чернов, не продолжая традицию критических отзывов, отмечает, что роман «вполне типичен для беллетристики этого времени» (13, 107). Отметим, что исследователь считает беллетристику не массовой литературой, а «срединным явлением» в литературе между классикой и собственно массовой литературой.

Столь неудачный исторический роман, которым стал, по откликам критиков, «Граф Обоянский», написан на основе реальных впечатлений автора от событий под Смоленском. Об этом свидетельствуют «Воспоминания» Коншина об Отечественной войне 1812 года. Они во многом объясняют причины обращения Коншина к данному историческому сюжету, выбор места действия и даже особенности конфликта. Из этих воспоминаний мы узнаем о том, что еще до начала военной кампании (17 июля) он был откомандирован из Смоленска в Динабург с 8 артиллеристами и 15 лошадьми (8, 268). М. И. Богданович, историк войны

1812 года, чьими материалами активно пользовался и Л. Н. Толстой при создании «Войны и мира», так пишет об этих событиях: «Император Александр, полагая, что можно было оборонять Динабург хотя некоторое время, повелел усилить тамошний гарнизон четырьмя запасными батальонами» (2, 104), – по всей видимости, небольшой отряд Коншина и входил в это «усиление».

Объектом пристального внимания Коншина в воспоминаниях будет его путь сначала в Динабург, а потом назад – в Смоленск. На этом полном приключений пути он и его команда ни разу не встретятся лицом к лицу с французами. Не стараясь оправдать себя, он рассказывает о проявленной им трусости во время движения их команды среди крестьянских подвод, о безрассудном нежелании двигаться в общем потоке отступающих русских войск: «Войска шли большими, густыми колоннами, занимая всю ширину дороги, но при этом растягивались, теряли дистанции, нередко останавливались и по получасу стояли на месте – как тут ехать в такой сумятице? <...> Я вышел из терпения и решил переправиться на левый, занятый неприятелем берег Двины (Западной Двины. – М. П.) и там пробраться в Смоленск через Оршу... Нечего говорить, насколько был безрассуден мой поступок, но он вытекал из моего характера, главной чертой которого была замкнутость, сосредоточенность, нелюдимость» (8, 269–270). Мы узнаем о том, по каким причинам Коншин, несколько раз имея возможность обратить на себя внимание Барклая и других военачальников, так и не смог этого сделать. Более того, не принял участия ни в обороне Смоленска, ни в Бородинском сражении. По сути дела, война для него началась только после Брянска, когда русская армия уже гнала французов за пределы России.

Двумя самыми сильными впечатлениями от начального этапа войны для него были, во-первых, разоблачение его солдат, которые по дороге, пока он не видел, грабили крестьян и евреев, держащих трактиры. Во-вторых, расстрел безвинно осужденного по приказу Барклая денщика барона Вольфа: «Много лет прошло с того времени, но и до сих пор, когда случается мне видеть портрет или статую Барклая, мне кажется, что они с головы до ног обрызганы невинною кровью этого мужика» (8, 282).

Упоминания об этих фактах мы не найдем в романе. При работе над романом Коншин вообще хочет уйти от документального воспроизведения событий. Он не хочет идти по пути Ф. Н. Глинки – как автора «Писем русского офицера», Д. В. Давыдова – как автора «Дневника партизанских действий 1812 года» или И. И. Лажечникова – как автора «Походных записок русского офицера», которые соединяли мемуарный жанр с документальным отчетом. Коншину ближе подход Ф. Булгарина, написавшего роман «Петр Иванович Выжигин» – первый роман о событиях Отечественной войны 1812 г., который вышел в 1831 г. еще до появления в том же году более известного романа М. Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году». Во-первых, он был написан, как и роман Коншина, на основании личных впечатлений автора, который принимал участие в войне 1812 года на стороне французов. Во-вторых, Ф. Булгарин в подзаголовке определяет свой роман как «нравоописательный-исторический», а в предисловии – как «нравоописательный». Акцент, как он указывает в предисловии, сделан им на описании нравов, а не на войне 1812 года, которая в нем «только эпизод» (3, 2).

Коншин тоже мыслит свой роман прежде всего как нравоописательный, а уже потом как исторический, вводя обширные бытовые зарисовки, связанные с описанием обстановки в дворянских домах, сложившимися в них устоями. И если М. Н. Загоскин вставляет в свой роман развернутые, насыщенные подробностями, описания пылающей Москвы, отступления французской армии, мимо которых нельзя пройти, то Коншин – описания бытовых реалий, а не исторических событий. Таковы описания бала в доме помещика Богуслава накануне прихода французской армии, комнат в Семипалатском и нравов живущей в имении семьи Мирославцевых и т. д. Причем все описания выдержаны в «восторженном», романтическом настроении: «Кабинет Софии был, для провинциальной барышни, даже роскошен. Прекрас-

ное собрание книг ее без преувеличения можно было назвать изящною библиотекою. Отец ее любил словесность и не щадил никаких издержек, дабы обогатить свое уединение всеми лучшими созданиями гения» (7, 374).

Автор хорошо знал, что под Смоленском есть немало еврейских «местечек», много еврейских семей уже давно жило и в самом городе, а потому он не мог отказаться от изображения традиций, обычаев, а также поведения представителей этой социальной группы в условиях приближения французской армии. Среди них есть и предатели, такие как Ицка Шмуйлович Варцаб, пробирающийся в Смоленск с особым заданием маршала Понятовского (он так и не выполнит своего задания); но есть и такие, как раввин небольшой синагоги в Лядах, который обращается к прихожанам с речью, в которой звучит следующая просьба: «Братья и дети, неисчислимые пользы наши требуют утвердить неприятеля в мысли, что русская армия стоит под Смоленском. Тогда он не осмелится напасть на нас с теперешними силами. Клянись же перед богом, что вы будете поддерживать данный слух» (7, 334).

И даже тогда, когда действие переносится в Смоленск, где готовятся к защите города от неприятеля, почти не ощущается атмосферы военных действий: «В стенах Смоленска, недалеко от пролома, защищенного исстари особенным земляным укреплением, возносила златые верхи свои под небеса, заросшая лесом и башнями, безмятежная обитель иноков. Построение сей обители относили к временам глубокой древности. Сказывают, что скорбный отец, оплакивавший потерю убитого сына, был ее основателем» (7, 382). И только в письмах и разговорах героев начинает все чаще звучать мотив тревоги, как, например, в письме Тоцкой к Софье: «Ах, друг мой, в какое страшное время мы живем, нет состояния, которому можно бы позавидовать... Война, этот грозный мор, подошла уже к Смоленску: к нашему мирному, доброму Смоленску... Не сон ли это, София!» (7, 399)

При описании жизни Смоленска автор использует и те знания, которые он получил во время службы в этих местах. Так, он упоминает о знаменитой ресторации Симона Чаппы. По его описанию уже в XX веке краеведы попытались уточнить месторасположение этого заведения. «Оно находилось чуть выше лестницы, ведущей к смоленскому Свято-Успенскому кафедральному собору. Благодаря Коншину мы знаем элементы интерьера и обстановки ресторации, фирменное блюдо – винегрет с адски острой горчицей и девиз хозяина (заведения) – *Patti chiari, amicizia lunga!* Словари дают спорный перевод этой фразы: уговор дороже денег; дружба дружбой, а табачок врозь» (9).

Как и в большинстве романов того времени, в произведении присутствует любовный конфликт, который, правда, не разрешается в результате активных действий персонажей, но просто «снимается», так как между Богуславом и Софьей исчезают все препятствия. Он настолько мало убедителен и надуман, что это, несомненно, один из самых слабо проработанных компонентов текста.

Писатель использует и хорошо знакомый его современникам по другим романам прием «вездесущего персонажа». В романах В. Скотта такой герой находится в композиционном центре произведения. Но у русских писателей был и другой вариант его функционального использования. Например, в романе Н. Полевого «Клятва при Гробе Господнем» (1832) романтическую интригу ведет тоже вымышленный персонаж, действующий в силу данного им обета, но не являющийся главным героем произведения. В романе Коншина граф Обоянский, скрывая свое истинное имя и намерение, по сути дела соединяет влюбленных и восстанавливает справедливость. Главным отличием от романа Полевого будет роль Обоянского в развитии исторических событий – вернее, полное отсутствие этой роли. Таинственный Гудошник у Полевого умело сталкивает различных претендентов на московский и нижегородский престолы, а Обоянский лишь пользуется расположением к нему как Понятовского и барона Беценваля, с одной стороны, так и Свисловича, Тоцкого – с другой.

«Историческая» же составляющая романа своеобразна. Отличительной чертой исторического повествования у Коншина будет и почти полное отсутствие исторических персонажей среди действующих лиц (Понятовский едва ли не единственный). Фамилии большинства персонажей вымышленные, причем писатель использует одну и ту же продуктивную модель – по топониму: Свислоч (Свислочь – город и река в Белоруссии), Тоцкий (Тоцкое – село в Оренбургской области) – отчего эти фамилии не производят впечатления выдуманных, несуществующих.

Подкупает в романе и точный счет времени – как исторического, так и романного, значимость которого можно понять только в том случае, если мы знаем хронологию событий, разворачивающихся под Смоленском. Повествователь запечатлевает нам последние дни мирной жизни смоленского дворянства. Действие разворачивается между 12 июля 1812 года и 7 апреля 1813 года (если не считать ретроспекцию к событиям 1790 г. и эпилог, где действие разворачивается через два года). 6 июля (время отступления двух русских армий к Дриссе) Богуслав записывается в полк, 18 июля происходит бал, на котором он признается в любви Софье Мирославцевой. А в это время, государь выехал «из Полоцка в ночь с 18 на 19 июля» (2, 105), а «все войска 2-й Западной армии собрались в Бобруйске» (2, 121).

16 августа Багратионом в Смоленске после объединения частей русской армии был дан первый бой, 17 августа – второй, а 18 августа началось отступление. 24 августа Обоянский уезжает из дома Мирославцевых (недалеко от Смоленска), как мы потом узнаем, в Казань, три дня печалится Софья и наконец 27 августа приходит известие о победе Кутузова под Можайском у деревни Бородино. Обратим внимание на то, что война проходит почти мимо героев произведения. Коншин явно опирается на свой биографический опыт – ведь его военные тревоги также миновали. Собственно говоря, только оборона Смоленска и оказалась замеченной героями.

Писателю как участнику тех событий удалось передать и атмосферу взаимоотношений русских и французов. Как отмечает Приказчикова, «важными чертами личностной самоидентификации человека, принадлежащего к военной субкультуре того времени был культ ритуального буйства» (10, 185), специфический тип героизма, а также следование законам чести и чувствительности. Это объясняет, например, такую заботу французского офицера о сохранности библиотеки в Семипалатском, достаточно свободное перемещение Обоянского в пространстве между двумя армиями.

В романе Коншина нет метатекстовых размышлений автора, но композиция романа такова, что легко угадать параллельное развитие двух сюжетных линий, связанных с тайной графа Обоянского и событиями войны 1812 года. Однако если в романе Булгарина, как отмечает Н. П. Сидоров, «два самостоятельных и лишь искусственно слитых течения: роман и история идут рядом, легко отделяясь друг от друга, как масло от воды; так же рядом, рука об руку, идут герой романа П. И. Выжигин и несомненный герой его исторического рассказа Наполеон» (11, 150), то в романе Коншина они связаны теснее. Исторические катаклизмы мало влияют на судьбу персонажей, но становятся поводом для размышлений, раздвигают «горизонт» их жизни и опыта.

И все-таки в романе документальные детали буквально «тонут» в многочисленных возвышенно-риторических эпитетах и эмоциональных рассуждениях: «**Необозримое** (выделено мною. – М. П.) пространство окрестных полей покрылось русскими биваками. **Торжественное ожидание великого события заступило место робости в сердцах жителей. Это чувство не походило на уверенность в безопасности – столь обманчивой в ратном деле, но – на грозный покой воина, которого многочисленные враги застали безоружным, но который успел уже накинуть броню и обнажить, на отчаянную защиту, свой пагубный меч.** Казалось, старые красные стены Смоленска **облеклись новым могуществом и вну-**

шали большую доверенность к чудовищной толстоте своей, к зубцам, надежной защите стрелков, и к высоте, на которую никакие лестницы не пособят взойти при малейшей обороне» (7, 400).

Таким образом, исторический роман Н. М. Коншина, несомненно, произведение во многом противоречивое и слабое в художественном плане. Писателю не удалось в полной мере создать широкое историческое полотно, так как его внимание постоянно концентрируется на «мелочах». Ориентируясь во многом на модель нравоописательного романа на историческом материале, он упускает возможность показать вторжение исторического настоящего в жизни героев. Его роман не противоречит одной из тех тенденций развития жанра, которая представлена в первую очередь произведениями Ф. Булгарина, и сохраняет жанровую идентичность.

Литература

1. *Белинский В. Г.* Регентство Бирона. Повесть. Соч. Константина Масальского... Граф Обоянский... Соч. Н. Коншина... Шигоны... // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. Т. 1. Статьи, рецензии и заметки 1834–1836. Дмитрий Калинин. М., 1976.
2. *Богданович М. И.* История Отечественной войны 1812 года. М., 2012.
3. *Булгарин Ф. В.* Предисловие // Булгарин Ф. П. Петр Иванович Выжигин, нравоописательный-исторический роман XIX века: в 4 ч. Ч. 1. СПб., 1834.
4. *Дронова Т. И.* Категория жанра в современном литературоведении (к проблеме идентификации историческо-офского романа) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. 2012. Т. 12. Вып. 2.
5. *Касаткина Т.* Структура категории жанра // Контекст–2003: литературно-теоретические исследования. М., 2003.
6. *Кирпичников А. И.* Н. М. Коншин // Кирпичников А. И. Очерки по истории новой русской литературы: в 2 т. Т. 2. М., 1903.
7. *Коншин Н. М.* Граф Обоянский, или Смоленск в 1812 году // Три старинных романа: в 2 кн. Кн. 2. М., 1990.
8. *Коншин Н. М.* Из записок Н. М. Коншина. 1812 год / предисл. А. Корсакова // Исторический вестник. 1884. Т. 17. № 8.
9. Накормить как в 1812-м // Копилка интересных фактов, замечаний и наблюдений [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.smolensk-1812-2012.ru/skarbonka/skarb1.shtml>
10. *Приказчикова Е. Е.* По законам чести и чувствительности: военная мемуарная литература наполеоновской эпохи // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2012. № 4 (108).
11. *Сидоров Н. П.* Отголоски 12-го года в русской повести и в романе // Отечественная война и русское общество: в 7 т. Т. 5. М., 1911.
12. *Сорочан А. Ю.* Формы репрезентации истории в русской прозе XIX века: дис... д-ра филол. наук. Тверь, 2008.
13. *Чернов А. В.* Русская беллетристика 20–40-х годов XIX века (вопросы генезиса, эстетики и поэтики): автореф... д-ра филол. наук. Новгород, 1997.
14. *Шевырев С. П.* Словесность и торговля // Литература. 2003. № 36 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shewyrew_s_p/text_0031.shtml
15. *Щеблыкин И. П.* Русский исторический роман 30-х годов 19 века // Проблемы жанрового развития в русской литературе 19 века. Рязань: Изд-во РПИ, 1972. С. 5–231.

УДК 821.161.1.09"18"

А. В. Кошелев

Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого
anatoly.koshelev@yandex.ru

**«Я ЧАСТО СКЛОНЕН К ПРЕДУБЕЖДЕНИЯМ...»
(ЛЕРМОНТОВ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО
О.И. СЕНКОВСКОГО СЕРЕДИНЫ 1830-Х ГГ.)¹**

В статье на основе публикаций седьмого тома «Библиотеки для Чтения» (1834) поставлен вопрос о влиянии творчества Барона Брамбеуса (О. И. Сенковского) на Лермонтова.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, О. И. Сенковский, «Герой нашего времени».

A. V. Koshelev

Yaroslav the Wise Novgorod State University
anatoly.koshelev@yandex.ru

**«I'VE ALWAYS JUMPING TO CONCLUSIONS...»
(MIKHAIL LERMONTOV AND OSIP SENKOVSKY'S
ARTISTIC CREATIVE WORK OF THE MID 1830S)**

The article based on the publications from «The Reader Library», vol. 7, 1834, explores the Baron Brambeus's (Osip Senkovsky) influence on Mikhail Lermontov.

Keywords: Mikhail Lermontov, Osip Senkovsky, «A Hero of Our Time».

Ссылный В. К. Кюхельбекер, прочитав в «Отечественных записках» статью Белинского о «Герое нашего времени» (см.: 2), признался в своем дневнике (запись от 5 февраля 1841 г.): «...я <...> принужден поставить Лермонтова выше Марлинского и Сенковского, а эти люди, право, – недюжинные. Итак, матушка Россия, – поздравляю тебя с человеком! Рад, ей-богу, рад...» (6, 395). Тайну псевдонима Сенковского – Барон Брамбеус – Кюхельбекер разгадал еще в 1835 г. Записав свое наблюдение, Кюхельбекер не имел возможности познакомиться с романом Лермонтова. Он прочел его двумя годами позднее, о чем есть запись в том же дневнике (12 сентября 1843 г.): «Лермонтова роман – создание мощной души <...> все-таки жаль, что Лермонтов истратил свой талант на изображение такого существа, каков его гадкий Печорин» (6, 415). В поздней записи нет сопоставления имен; оценивая же нового прозаика по статье Белинского, Кюхельбекер упомянул Сенковского и Александра Бестужева как наиболее заметных, с его точки зрения, авторов повестей. Для него эти авторы и существуют «в паре»: Бестужеву отдается почетная роль «подлинника», а Сенковскому – «списка» (основанием для такого деления послужили особенности языка двух авторов)². В дневниковой записи Кюхельбекера, таким образом, ошибочно видеть высказывание о художественной природе романа Лермонтова.

Кюхельбекер оказался едва ли не единственным читателем, который упомянул рядом Сенковского и прозу Лермонтова. Повести Сенковского, написанные во второй половине 1830-х – начале 1840-х гг., т.е. во время выхода «Героя нашего времени», не имели успеха, который сопутствовал его произведениям, написанным в середине 1830-х годов. Между тем, сама постановка проблемы кажется вполне обоснованной: Лермонтов, вне всякого сомнения, читал «Библиотеку для Чтения» – журнал, в котором он впервые опубликовался под собственным именем (см.: 4, 29–40; 9, 162–167). Ниже мы остановимся на конкретном примере, который, как нам кажется, свидетельствует о влиянии творчества Сенковского середины 1830-х гг. на становление Лермонтова-прозаика.

В круге чтения ссылного Кюхельбекера выделяется седьмой том «Библиотеки для Чтения». Если верить дневнику декабриста, он познакомился с журналом за два дня, 20 и 21 декабря 1834 г.

20 декабря он прочел три повести: «одна из них – «Княжна Мими» Одоевского – чрезвычайно хороша <...> Масальского «Дон-Кихот XIX века» совершенный вздор; а «Кирджали» Пушкина просто анекдот, очень хорошо рассказанный». 21 декабря Кюхельбекер выделил большую анонимную статью о книге Владимира Броневского «История войска Донского»: «этот разбор очень хорош; вероятно, он Сенковского». Другие произведения, вошедшие в этот том «Библиотеки...», удостоились следующей оценки: «Из стихотворений замечу пьесу прекрасной версификации: «Молодой орел» Ершова. Надоела мне, между прочим, судорожная (*grimaçante*³) ирония, с какою с некоторого времени обо всем пишут; всех несноснее в этом случае знаменитый М. Я., т.е. Михайло Яковлев (только не лицейский); ему вечный смех, он над всем шутит, обо всем рассказывает, как настоящий Скарамуш: и об «Осаде Пскова» Розена, и о самом пошлом водевиле; везде у него заметно одинакое желание выставить на посмеище автора и выказать свое личное превосходство и над автором, и над читателем. Высек бы я розгами этого кривляку!» (6, 342–343).

Впечатления от тома «Библиотеки...», как видим, не были равными. Любопытны оценки двух критических статей: положительная – рецензии Сенковского (Кюхельбекер не ошибся в своем предположении), и – резко отрицательная – обзора Михаила Александровича (а не лицейского товарища автора дневника Михаила Лукьяновича) Яковлева «Русская драматургия в С.-Петербурге».

Статья Яковлева в основном представляет собой пересказ содержания новейших (переводных и оригинальных) водевилей с колкими авторскими характеристиками. Конечно, разбор пятиактной трагедии Розена, посвященной событиям русской истории конца XVI века, показался здесь Кюхельбекеру крайне неуместным.

Кюхельбекер, безусловно, прав, отмечая стремление Яковлева «выставить на посмеище автора». Характерна язвительная заметка о «новой оригинальной комедии-водевиле Надежда и Любовь». Яковлев начинает с утверждения: «Не знаю как других, а меня, при словах – «новая оригинальная комедия-водевиль», мороз по коже подирает». А в конце рецензент допускает укол в отношении автора, актера Петра Григорьева: «Вам не нравится содержание этой новой оригинальной комедии-водевиле? Мне тоже. Но вы, верно, полюбостыствуете узнать, какую цену назначил за нее автор? Он просит, чтоб вы его наградили за эту новую оригинальную комедию-водевиле ценою вашей дружбы и любви. Наградите ж его вашею дружбою и любовью! Ведь это ничего не стоит в нашем веке» (8, 53–54). Такая манера «кривляки» Яковлева противопоставлена опыту Сенковского – критика. Подобная оценка, если вспомнить статьи о Брамбеусе Белинского и Чернышевского, кажется несколько неожиданной.

Сенковский в своей рецензии уделил внимание четвертой части труда Броневского, в которой автор повествует вовсе не о «Истории войска Донского», а о собственной поездке на Кавказ, которая была предпринята по медицинским показаниям. «Эта четвертая часть, – с наигранным восторгом отметил рецензент, – <...> есть путешествие в роде английских *tours* и *sketches*, – странствование через землю донских казаков, в Пятигорск, к водам, – личные приключения автора в стране, <o> которой сочинил он историю, – картины нравов простудившихся и одержимых геморроем, – очерки милые, умные, забавные. Мы бы желали, чтоб все истории оканчивались так весело» (5, 28).

Конечно, было бы неправильно расценивать эти слова как положительную оценку труда Броневского. Назвав автора «приятным писателем», Сенковский, обильно цитируя книгу, приводит читателя к противоположному выводу. Вполне возможно, такая манера Сенковского, противопоставленная откровенной грубости Яковлева, была отмечена Кюхельбекером.

Эта особенность критических статей предполагает игру с читателем: «Сенковский, – по мнению современного исследователя, – становится первым критиком, ориентирующимся на массовое литературное сознание. Хорошо то, что нравится читателю, даже если то, что

нравится читателю, написано дурно. Поскольку вкус индивидуален, выводить критерии качества произведения бессмысленно: оно нравится, потому что нравится <...> если читателю нравится творчество поэта, ты должен обосновать, почему это хорошо» (11, 48, 50). Все зависит от притязаний самих читателей: кто-то увидит похвалю творению Броневского, а кто-то – оценит иронию критика.

В структуре «Библиотеки для Чтения» неоднозначно прочитываются и художественные произведения Сенковского.

В седьмом томе была опубликована повесть Барона Брамбеуса «Предубеждение. Статья одного человека». Николай Львович П-в, ее условный автор, рассказал о своих непростых отношениях с княгиней Татьяной Кондратьевной Чундзулеевой. История, поведенная в статье, случилась десять лет назад; свое сочинение Николай Львович охарактеризовал как «летопись безотчетливой ненависти» (1, 240). Это чувство развилось в результате того, что он убедил себя в том, что Татьяна Кондратьевна – вдова.

Узнав от друзей о гостеприимной княгине, герой Брамбеуса хотел было свести с нею знакомство, но «вдруг разжелал»: Мне не хотелось тронуться с софы, на которой нашел я было такое удобное положение для своего тела, какого никогда еще не находил со времени ее покупки!» (1, 206). Вскоре это чувство переросло в ненависть: герой стал ненавидеть не только Чундзулеву, но и все, что с ней хоть как-то связано: поскольку фамилия ее показалась ему «немножко закавказской», то он возненавидел все восточное (восточные нации, книги и пр.). «Добрый малый», который был «не в состоянии никого обидеть или обмануть с умыслом», который «не мог бы уснуть трое суток от ужаса о своем бесчеловечии, если б зарезал невинного цыпленка, которого <...> съел за завтраком», поссорился «со всеми вдовами, со всеми мнениями, со всеми азиятцами, с Кавказом, Индиєю, Китаем, Персиею...» (1, 210, 209).

Спустя некоторое время Николай Львович случайно встретился с княгиней (поначалу он не знал, что прелестная Теолина и есть Татьяна Кондратьевна). Узнав, что его новая знакомая – та самая Чундзулеева, герой изменил свое мнение: он почувствовал к ней симпатию, потом – любовь; в это время даже фамилия Татьяны Кондратьевны, которая раньше была «знамением чего-то чрезвычайно дикого и смешного», стала казаться ему «благозвучным словом» (1, 226). Герой подумывал о женитьбе и даже объяснился с княгиней. Татьяна Кондратьевна оказалась не вдовой, а женой грузинского князя, которого Николай Львович принимал то за управителя, то за домашнего приятеля.

Человеческие предубеждения проявляются в отношении физических особенностей другого человека, его внешнего вида, национальности и пр. Печорин неоднократно признавался в этом качестве собственного характера. В «Тамани» он дважды заметил в себе эту черту. «Что делать? Я часто склонен к предубеждениям...» (7, 44), – так сформулировал Печорин свои впечатления от встречи со слепым мальчиком. А в «Княжне Мери», перед дуэлью, узнав о том, что его хотят сделать «посмешищем», Печорин отметил: «Неужели я принадлежу к числу тех людей, которых один вид уже порождает недоброжелательство?» Предубеждение – общее свойство персонажей романа. Таков, например, характер Максима Максимыча, который за просто называет «преглупыми» и «жалкими» осетин-обитателей сакли, где они вместе с рассказчиком остановились на ночь. Число характерных примеров можно увеличить.

В том же седьмом томе, куда вошла повесть Брамбеуса, публиковалась и одноименная статья философа и богослова Федора Сидонского (1805–1873), которая была написана для «Энциклопедического Лексикона» Плюшара. Сенковский был участником этого издания; статья «Предубеждение» публиковалась с рекламными целями среди трех других: «Зрение», «Феодальная система» и «Ломоносов». Ни одна из этих статей не вошла в «Лексикон» (издание справочника приостановилось на букве «Д»). Соседство повести Брамбеуса и энциклопедической статьи вряд ли случайно.

Сидонский так объяснил природу человеческих предубеждений: «Это потребность души нашей, потребность, по которой мы составляем в себе общие взгляды и суждения без полного обозрения частных; образуем целостные суждения прежде, нежели успели собрать данные, на основании которых те должны быть составлены» (10, 45). Далее философ обрисовал, к каким чудовищным последствиям могут привести предубеждения: «...предубеждения распространяются между людьми подобно губительной заразе; <...> при всей доброте души, при всей любви к человечеству от них редко бываешь в силах освободиться <...> предубеждение производит между людьми разделения и большую часть враждований; заставляет винить и даже обижать человека, которого ближе не знаешь, забывать, как мало в целом роде человеческом значит личность одного народа...». До определенного момента статью Сидонского можно считать своеобразным предисловием к повести Брамбеуса.

Во второй половине своего выступления философ предложил, как бороться с этим «мраком предубеждений»: «На предубеждения можно и должно смотреть как на заключения, составленные по неполному наведению <...> или извлеченные не в том виде, какой дают факты (были) при надлежащем рассмотрении. Как в наведении мы тем ближе подходим к истине, чем больше собираем одинаковых обстоятельств или оснований, так, до произнесения решительного суда о предмете или принятия решительного действия по отношению к лицу мы должны, не довольствуясь одинаким их обнаружением, выждать более значительного числа их развитий и образований <...> Такого рода предосторожность может достаточно предохранить нас от многих предубеждений» (10, 47)⁴.

Финал повести Брамбеуса противопоставлен назидательности статьи Сидонского. Николай Львович, оказавшийся в роли шута из-за «неполного наведения» о семейном положении Татьяны Кондратьевны, неожиданно утвердился в «сладоности» собственного предубеждения: «запершись у себя в кабинете, я теперь ненавидел ее (княгиню – А. К.) с утра до вечера...» (1, 269). Эта сладость сопровождается уверенностью в том, что «я в обществе человек важный, – потому что зол...» (1, 266); а попытка примирения Николая Львовича с Татьяной Кондратьевной, предпринятая их общей знакомой, окончились неудачей.

Брамбеус-писатель неоднозначен, как и Брамбеус-критик. Читатель сам должен трактовать финал его повести: посмеяться над неудачей Николая Львовича, озлобившегося на весь мир, или увидеть в истории его «предубеждений» болезнь «героев времени», которые «готовы были любить весь мир», но «выучились ненавидеть». Об этой неоднозначности заявлено и в «Предисловии» к журналу Печорина, где издатель отказался дать собственную оценку характера автора публикуемых им записок.

Примечания

¹ Статья выполнена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 15-34-10100).

² К такому выводу Кюхельбекер пришел, познакомившись с «Воспоминаниями о Сирии», опубликованными в пятом томе «Библиотеки для Чтения» за 1834 г. В журнале материал был подписан Осипом Морозовым; Кюхельбекер справедливо указал на действительного автора этого очерка: «Этот Осип Морозов чуть ли не тот же Осип Сенковский: по крайней мере, и у Морозова те же марлиновские замашки и то же незнание русского языка, что у Брамбеуса-Сенковского. Впрочем, и у того, и у другого не отнимаю ни воображения, ни занимательности, ни истинного таланта. Но все же Марлинский подлинник, а они оба списки, и все же не быть им законодателями в русском языке» (6, 357).

³ Гримасничающая, судорожная (франц.).

⁴ Подобным образом рассуждает и Фаддей Булгарин. Одну из своих статей о романе Лермонтова он открыл рассуждением о собственном «предубеждении» к автору романа, сотрудничающему во враждебных «Северной пчеле» «Отечественных записках». «Предубеждение есть самое вредное ощущение в человеке, от которого что-нибудь зависит и который должен об чем бы то ни было произносить свои суждения и мнения. Под влиянием этого ощущения самый умный и самый честный человек может наделать глупостей, быть несправедливым и даже повергнуть в несчастье безвинного человека. Только сильная воля и постоянство в правилах могут избавить нас от этого вредного ощущения, которое так искусно уловляет ум наш и сердце в свои сети» (3, 66). Прочитав роман,

критик сумел побороть «вредное ощущение», провозгласив свое правило: «Литератор, как судья, должен смотреть не на лица, а на дела» (3, 73).

Литература

1. *Барон Брамбеус* <Сенковский О.И.> Предубеждение. Статья одного человека // Библиотека для Чтения. 1834. Т. 7. Русская словесность.
2. *Белинский В. Г.* «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова. СПб., 1840 // Отечественные записки. 1840. Т. 10. № 6; Т. 11. № 7.
3. *Булгарин Ф. В.* «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 2002.
4. *Жук А. А.* Лермонтов и журнал «Библиотека для Чтения» // Русская литературная критика. Саратов, 1988.
5. История Донского Войска. Описание Донской земли и Кавказских минеральных вод. Владимира Броневского. Четыре части. СПб., 1834. Обзорение истории армянского народа, от начала бытия его до возрождения Армянской области в Российской Империи. Сочинение Сергея Глинки. Две части. М., 1834 // Библиотека для Чтения. 1834. Т. 7. Критика.
6. *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
7. *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени. М., 1962.
8. *М. Я.* <Яковлев М. А.> Русская драматургия в С.-Петербурге // Библиотека для Чтения. 1834. Т. 7. Литературная летопись.
9. *Новиков А. Е.* Образы Востока в творчестве О. И. Сенковского и Лермонтова // Лермонтов и история: Сборник научных статей. Великий Новгород; Тверь, 2014.
10. *Сидонский Ф. Ф.* Предубеждение // Библиотека для Чтения. 1834. Т. 7. Литературная летопись.
11. *Федута А. И.* Литературная летопись «Библиотеки для Чтения»: Осип Сенковский или Барон Брамбеус? // Забытые и «второстепенные» критики и филологи XIX–XX веков. Материалы научной конференции «Пятые майские чтения». 14-17 ноября 2004 г. Псков, 2005.

УДК 821.161.1.09

А. А. Грачева*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
ansangracheva@gmail.com***ДВА ИЗВОДА РОМАНТИЧЕСКОГО УНИВЕРСАЛИЗМА
(«СТРАННИК» А. Ф. ВЕЛЬТМАНА
И «РУССКИЕ НОЧИ» В. Ф. ОДОЕВСКОГО)**

В статье произведения А. Ф. Вельтмана «Странник» и В. Ф. Одоевского «Русские ночи» рассматриваются как основанные на романтическом универсализме. Романтический универсализм – это лежащая в философской и эстетической основах романтизма категория, означающая способность поэта постигать мир в его целостности и многообразии. Оба произведения подчиняются энциклопедическому принципу, то есть совмещают в себе поэзию и науку. Однако для Одоевского задача универсального произведения состоит в диалоге идей, а для Вельтмана – в самой возможности творчества.

Ключевые слова: А. Ф. Вельтман, В. Ф. Одоевский, романтизм, романтический универсализм, энциклопедизм, мысль, идея, творчество.

A. A. Grachyova*Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg
ansangracheva@gmail.com***TWO RECENSION OF ROMANTIC UNIVERSALISM
(ALEXANDER VELTMAN'S «THE WANDERER»
AND VLADIMIR ODOYEVSKY'S «THE RUSSIAN NIGHTS»)**

The article deals with Alexander Veltman's «The Wanderer» and Vladimir Odoevsky's «The Russian Nights» treated as both based on romantic universalism. Romantic universalism is a philosophical and aesthetical category which underlies romanticism. It denotes the ability of a poet to comprehend the world in its entirety and diversity. Each work follows the encyclopedic principle, i. e. combines in itself poetry and science. However, for Odoevsky, the purpose of the universal oeuvre is to show the dialogue of the ideas, while for Alexander Veltman, it is in the creative possibility itself.

Keywords: Alexander Veltman, Vladimir Odoevsky, romanticism, romantic universalism, encyclopedic principle, thought, idea, creative work.

В русской романтической литературе есть два произведения, на первый взгляд совершенно не похожие одно на другое, но подчиненные общей философско-эстетической идее. Это «Странник» А. Ф. Вельтмана и «Русские ночи» В. Ф. Одоевского. Разделенные десятилетней дистанцией, они воплощают два извода романтического универсализма – категории, ставшей ключевой в творчестве этих писателей.

Ф. Шлегель трактовал романтический универсализм как способность поэта постигать мир в его целостности и многообразии, предполагающую взгляд на предмет одновременно с множества точек зрения. Романтики стремились сблизить разнообразие сфер – поэзии, религии, истории, политики. На пути к созданию универсального произведения, которое вмещало бы «весь мир», писатели-романтики претворяли жанровые каноны в соответствии со своей творческой задачей.

Идеи немецких романтиков были восприняты «любомудрами», в частности, В. Ф. Одоевским. Он задумывал «Русские ночи» как своеобразный свод всех философских систем, призванный дать ответ на главный вопрос – о «задаче человеческой жизни» (9, 191), о судьбах человечества и «о роли современного поколения во всемирной истории» (7, 164). В. Гиппиус писал, что «автор “Русских ночей” замышляет то, о чем все романтики мечтали под именем универсального романа: поставив в центре одного героя или одно положение, собирать вокруг него как можно больше явлений, связывать эти явления одно с другим и медленно доходить до смысла этой связи – до смысла мира» (7, 165).

В основе «Русских ночей» лежит идея всеобщего единства. Шеллинг, а затем Новалис, совмещавшие естественные науки, историю, философию и эстетику в единую систему, создали

символично-поэтический взгляд на природу и человека. В концепции «магического идеализма» Новалиса предполагалось взаимовлияние поэта и универсума. Поэтическое слово воссоздавало его целостность (6, 379). Кроме того, при такой могущественной позиции поэта романтический универсализм обретал субъективную, индивидуальную тональность.

По мнению Одоевского, художественное целое не может возникнуть из простого подражания природе: «Подражая природе или описывая ее, вы будете описывать какие-то раздробленные члены, будете описывать лишь занавеску, а не то, что за нею делается, но никогда не перенесете в свое произведение того, что составляет главное свойство природы: целость, полноту» (10, 290). Попытка постичь «целое» природы не может реализоваться силами языка и мысли: необходимо интуитивное постижение символических связей предметов.

Шеллингианцы «наметили некоторые черты отношения поэтического единства к действительности», что «свидетельствовало в наибольшей степени о своеобразном понимании на русской почве категории универсальности, сохранявшей многие особенности просветительского энциклопедизма» (6, 381). Истинное познание стремится охватить предмет (будь оно направлено на себя или на внешний мир) в целокупности. Искусство несет эту познавательную функцию: «Если каждое произведение изящных искусств изображает собою мысль или понятие, то что представят нам все произведения вместе взятые, подведенные умственно под одну точку зрения? Особый мир, мир понятий и мыслей, обращенных в предметы» (10, 365). Философская и научная природа художественного целого превращала его в своего рода интеллектуальный дневник. Таковы «Русские ночи» Одоевского – книга, в которой осуществляется попытка отразить все существующие идеи и мысли.

«Странник» А. Ф. Вельтмана также задуман автором как универсальное произведение. Оно одновременно является справочником по актуальным знаниям своего времени, от физики до географии, но он же включает в себя и максимально широкий диапазон литературных жанров – из отечественного контекста близко к нему стоит альманах пушкинской поры. В нем на равных правах сосуществуют фрагменты путешествий карамзинского типа и подражания речи древних ораторов, романтическая поэма, написанная ритмизированной прозой, и камерная альбомная лирика, драматический фрагмент и стихотворные «предсказания в духе Нострадамуса», отрывки военных репортажей с описанием похода и этнографические зарисовки, баллады, элегии, мадригалы, эротическая лирика и восточные стихи; эпос, лирика и драма (вставные драматические отрывки, «Эскандер» и диалог Овидия с императором Августом). Систематизация объектов и явлений, приводящая к созданию своеобразных «энциклопедий» – одно из важнейших свойств романтического универсализма.

По мнению Б. Я. Бухштаба, в «Страннике» такая «окрошка стилей и жанров придает пародийную окраску каждому из них» (1, 31). Но у Вельтмана в подобном совмещении заключен не только пародийный смысл – это тот калейдоскоп, из которого, по мнению романтиков, и состоит окружающий мир. В каждом из упомянутых вставных текстов встречается отдельная точка зрения, и в совокупности введенные фрагменты отвечают общей задаче создания универсальной картины мира – с одной стороны, размывая рамки произведения на разных уровнях (перцептивном, идеологическом, временном, пространственном и языковом), с другой, иронически переосмысливая саму возможность подобного расширения.

Романтический универсализм «Странника» берет начало и в просветительском энциклопедизме («новый энциклопедический синтез» (2, 393), достичь которого стремились романтики, выстраивая мир по законам «своего» слова), отсюда в произведении такое обилие исторического, лингвистического, географического, мифологического, этнографического и прочего материалов.

Попытка найти всю вселенную в самом себе дает возможность герою-повествователю, встав в центр произведения, рассматривать весь мир относительно себя. Создаваемый ав-

тором эффект ненадежного повествования, нарушающего границы реальности и вымысла, делает «Странник» моделью многогранного, многоликого мира, находящегося внутри одного человека.

Постоянное взаимодействие фактов, знакомых образованному читателю-современнику, и необычного их осмысления с приращением доли поэтического вымысла в «Страннике» осложняется частой сменой планов и тем, обилием цитат, нанизыванием фамилий и синонимическими рядами. Калейдоскоп знаний, развернутый в первом крупном опыте писателя, демонстрирует богатство мира внешнего и мира внутреннего, это попытка создания художественного целого из крупиц бытия, попытка познать себя: «вселенная внутри нас... Именно туда ведет таинственный путь. В нас самих или нигде заключается вечность с ее мирами, прошлое и будущее» (8, 71).

В «Русских ночах» самоанализ представлен как путешествие в «чудную, роскошную страну – в свою душу» (9, 64). Фауст пользуется метафорой «жизнь – книга»: каждый читает свою, а потому понимает свое. Таким образом получается клубок метафор, где анализ, чтение, путешествие и собственно жизнь оказываются уподобленными друг другу.

Своих героев Одоевский называет «духоиспытателями». Они не объединены единой идеей: каждый из говорящих воплощает определенный тип мышления. Однако приоритета писатель не отдает ни одному из них. Одоевский утверждает, что задача – поиск истины (где истина – это тайна, «стихия человеческой жизни») – не может быть решена рациональным путем, то есть перебором, поиском и окончательным принятием единственной идеи.

В «Русских ночах» (глава «Город без имени») создается картина общества, реализовавшего погибельный путь поклонения одной захватившей всех идее. Фауст высказывает мысль о том, что подобная эпоха необходимо должна была наступить, если бы «благое провидение» не лишило людей способности полностью приводить свои мысли в исполнение «...и если бы для счастья самого человечества каждая мысль не была останавливаема в своем развитии другою – ложною или истинною, все равно, – но которая, как поплавок, мешает крючку (при помощи которого кто-то забавляется над нами) погрузиться на дно и поднять всю тину» (9, 72).

Задача жизни заключается в процессе поиска, смены мыслей, без фиксации на единственной идее (что неизбежно должно исказить понимание предмета).

Мысль у Одоевского понимается в значении «идеи», то есть порождения разума. Это не творческая интенция, открывшаяся художнику свыше, а результат интеллектуальной деятельности, ищущей и не находящей адекватного воплощения в слове. Об этом неоднократно говорится на страницах «Русских ночей»: «...поставьте простолюдина перед выражением мысли мудрейшего из смертных: тот же язык, те же слова, – а низший обвинит высшего в безумии! И после этого мы еще верим нашим выражениям, мы не боимся предавать им своих мыслей? И мы осмеливаемся думать, что смешение языков прекратилось?» (9, 24).

Одоевский ставит перед собой философскую задачу поиска истины, тайны человеческой жизни – смена мыслей и идей призвана пролить свет на эту загадку. Процесс смены мыслей в произведениях Вельтмана служит иной цели – он позволяет воплощаться фантазии, а в целом – творить художнику.

В наброске «О фантазии» Вельтман пишет, что фантазия – это «изображение мира отвлеченного», который связан с «миром вещественным» через зрение и слух (3). Когда чувства пришли «в возвышенный восторг», тогда в «мир отвлеченный» переселяется «мысль». «Мир вещественный» и «мир отвлеченный» равно существуют (а не являются один реальным, другой – «вымышленным»). Проникновение в этот таинственный и волшебный мир – задача художника, непосильная для человека, живущего исключительно рациональным. В первую очередь, мысль – это творческая интенция, проявление фантазии, которая позволяет человеку стать творцом целого мира.

«Странник» – книга о воображении, о путешествии мысли. Творчество позволяет с помощью мысли приблизиться к истине, ведь мысль – это проявление фантазии, которая даёт возможность человеку стать творцом целого мира. Из фиксации собственных мыслей состоит основной нарратив «Странника», да и само «путешествие» происходит посредством мысли. Для Вельтмана мысль как объект изображения обретает особое значение.

В «Страннике» два плана выражения мысли: сакральный, совмещающий в себе все «высокие» значения мысли, и профанный, бытовой, где мысль выполняет более «земные» функции, обслуживая психологические переживания героя: переносит его в воображении с места на место, воскрешает в нем воспоминания минувших радостей, заставляет его переключиться от рассуждений о данном «обете» к рассуждениям об «обеде». Идея высокого предназначения мысли и фантазии Вельтмана вторит философским идеям немецких романтиков (в особенности Новалиса), для которых сверхчувственное, бесконечное, абсолютное относилось к области высокого. Сама же идея слиянности земного и небесного пришла из йенского романтизма: «Йенские романтики – мистики. Но мистическое чувство присутствия бесконечного в конечном связано у них с любовью ко всему конечному, земному. В непосредственном чувстве раннего романтизма земное и божественное слиты, все земное – только чувственное выражение божественного <...>» (5, 9).

Но кроме такого понимания мысли, основанного на философско-религиозных и мистических учениях, в «Страннике» присутствует и другой план. Это иронические рассуждения, фиксирующие процесс внутренних размышлений. Его перенесение из мира вещественного в мир отвлеченный реализуется буквально: при помощи фантазии Странник Александр отправляется в путешествие из собственной квартиры «по настоящему и прошедшему, по видимому и незримому, по близкому и отдаленному, по миру физическому и миру нравственному, по чувствам и чувственности и, наконец, по всему, что можно объехать сухим путем, морем и воображением, исключая только то, что и конем не объедешь» (4, 51). Герой-повествователь с помощью воображения материализует обозначения лежащей перед ним географической карты, «домысливает, облекает в конкретно-чувственную форму некую абстракцию» (11, 100). Его воображение создает целый мир.

Но духовные искания Странника уникальны только в том смысле, в котором уникален каждый человек. Повествователь затрагивает важные философские проблемы: вопросы о сотворении мира, о добре и зле, о стремлении к гармонии и недостижимости ее на земле, о значении искусства, о Боге, о мудрости и невежестве, о попытках разгадать тайну мироздания. Так личное выходит на универсальный уровень осмысления общечеловеческих проблем. Повествователь утверждает: «Каждый человек полон видимого или скрытого совершенства к действию, ему предназначенному» (4, 65).

Приглашая читателя вступить в предлагаемое коммуникативное поле, в котором «болтовня» является основной дискурсивной практикой, Вельтман намеренно затемняет излагаемые сведения, погружая читателя в череду фактов и цитат, заставляя пробираться через нанизывания фамилий и синонимические ряды. Поэтому огромный охват разнопланового материала в «Страннике» не призван «научить» читателя. Скорее, это затрудняет чтение и «отсеивает» неромантически настроенного читателя, не готового стать «сообщником» автора. Калейдоскоп знаний, развернутый в первом крупном опыте писателя, демонстрирует богатство мира внешнего и мира внутреннего, это попытка создания художественного целого из крупиц бытия, попытка познать себя.

Итак, содержательно универсализм Вельтмана близок установкам ранних немецких романтиков, идеям Новалиса о «вселенной внутри нас» и о человеке как микрокосме. Мысль художника-творца скрепляет рассыпающееся на «разноцветные камушки» воображения здание «Странника».

Идея всеобщего единства определяет не только мировоззренческий план «Русских ночей», но и их структуру. Одоевский в своем произведении пытается преодолеть кризис философской эстетики начала 1830-х годов, конфликт идей и концепций. Однако в «книге сомнений» повествователь констатирует невозможность нахождения единственной истины. Своим произведением, в котором «мысль сталкивается одна с другой», автор показывает, каким образом мир может сохранить целостность, не впасть в бездну абсолютизации одной идеи.

Нужно отметить, что универсализм принимал на русской почве и другие изводы. Разнородные повести А. А. Бестужева-Марлинского, которым исследователи давали различные «тематические» жанровые определения (исторические, или «ливонские» повести, «кавказские повести», светские, «морские», «фантастические» повести с «кладбищенским» колоритом), выстраиваются в некое единство и могут пониматься как свой путь к романтическому универсуму. Попытка охватить все сферы действительности и отразить их во множестве разновидностей жанра повести говорит о стремлении А. А. Бестужева к поиску универсального ключа, позволяющего синтезировать разнообразный материал: историческую, социальную проблематику, вопрос о художнике и обществе.

Литература

1. *Бухштаб Б.* Первые романы Вельтмана // Бухштаб Б. Фет и другие: избранные работы. СПб., 2000.
2. *Вайнштейн О. Б.* Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
3. *Вельтман А. Ф.* О фантазии // НИОР РГБ. Ф. 47. Р. I. К. 22. Ед. хр. 1. Л. 9.
4. *Вельтман А. Ф.* Странник. Л., 1977.
5. *Жирмунский В.* Религиозное отречение в истории романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Брентано и гейдельбергских романтиков. М., 1919.
6. *Киселев В. С.* «Органический» метатекст эпохи романтизма // Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVII – первой трети XIX века. Томск, 2006.
7. *Мани Ю. В.* Русская философская эстетика. М., 1998.
8. *Новалис.* Фрагменты // Зарубежная литература XIX века. Романтизм. М., 1990.
9. *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. – Л., 1975.
10. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. Т. 2. М., 1974.
11. *Юхнова И. С.* Мысль как объект изображения в русской прозе // Проблема общения и поэтика диалога в прозе М. Ю. Лермонтова. Нижний Новгород, 2011.

УДК 821.161.1.09"18"

Э. И. Коптева

Омский государственный педагогический университет
eleonora_kopteva@mail.ru

САТИРА И ПРИТЧА В ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЁРТВЫЕ ДУШИ»

Проблематика статьи связана с вопросом эволюции авторского сознания и его отражения в жанрово-стилевой специфике художественного произведения. В связи с этим рассматриваются возможные источники работы Н. В. Гоголя над поэмой «Мертвые души». Выстраивание типологии авторского образного мышления позволяет сопоставить поиски А. Н. Радищева («Путешествие из Петербурга в Москву») и Н. В. Гоголя. Столкновение сатирического и идеального планов изображения человеческого мира осмысливается как неотъемлемая черта русского художественного сознания периода классики, одним из истоков которой стала русская проза конца XVIII в.

Ключевые слова: русская проза XVIII–XIX вв., типология авторского сознания, идеальное, жанрово-стилевое своеобразие произведения, сатира, притча.

E. I. Kopteva

Omsk State Pedagogical University
eleonora_kopteva@mail.ru

SATIRE AND PARABLE IN NIKOLAI GOGOL'S NOVEL «DEAD SOULS»

The perspective of article is connected with a question of evolution of author's consciousness and its reflection in genre and style specifics of a work of art. In this regard, possible sources of work of Nikolai Gogol on the novel «Dead Souls» are considered. Forming of typology of author's figurative thinking allows to compare Alexander Radishchev's searches («Journey from St. Petersburg to Moscow») and Nikolai Gogol. Collision of satirical and ideal plans of the image of the human world is comprehended as the integral line of the Russian artistic consciousness of the period of classics, one of the sources of which the Russian prose of the late 18th century became.

Keywords: 18th–19th centuries Russian prose, author's consciousness typology, ideal, work's genre and style originality, satire, parable.

После появления в печати первый том поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души» многими критиками был воспринят как комическое и сатирическое изображение русской жизни: «...заразительный хохот пронесся вместе с “Мёртвыми душами” по всем пределам России, где только их читали» (5, 50). Духовные искания писателя в «Выбранных местах из переписки с друзьями» и втором томе поэмы в этой связи демократическая критика противопоставила более ранним произведениям Гоголя (1, 110–118).

Тяга писателя к духовному и религиозному идеалу, стремление «отыскать человека в человеке», человека в Чичикове, губернских чиновниках, опрошенной русской действительности – иными словами, притчевый план изображения был воспринят как отказ от реалистичности образов.

На наш взгляд, противоречие здесь другого рода: сатирический и притчевый планы в русской светской прозе, начиная с XVIII в., прорастают друг в друге, и это вполне закономерно. Поиск духовного идеала всегда связан с критикой социального существования человека. Притча «прорастает» изнутри сатиры. Тому примером могут послужить «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, гоголевская проза, семейная хроника «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина, творчество Ф. М. Достоевского.

«Вот уже почти полтора года лет протекло с тех пор, как государь Петр I прочистил нам чистилищем просвещения европейского, дал в руки нам все средства и орудья для дела, и до сих пор остаются так же пустыни, грустны и безлюдны наши пространства. так же бесприютно и неприветливо все вокруг нас, точно как будто бы мы до сих пор еще не у себя дома, не под родной нашею крышей, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге, и дышит нам от России не радушным, родным приемом братьев, но какой-то холодной, занесенной вьюгой почтовой станцией, где видится один ко всему равнодушный станционный смотри-

тель с черствым ответом: “Нет лошадей?” Отчего это? Кто виноват?» (3, 255). Начало этого фрагмента из «Выбранных мест...» отсылает к видению рассказчика в «Путешествии...» Радищева о явлении Прямовзоры, еще более развернуто предстает сопоставление с повествованием из главки «София»:

«Почтового комиссара нашел я храпящего; легонько взял его за плечо.

– Кого черт давит? Что за манер выезжать из города ночью. Лошадей нет; очень еще рано; взойди, пожалуй, в трактир, выпей чаю или усни. – Сказав сие, г. комиссар отворотился к стене и паки захрапел. Что делать? Потряс я комиссара опять за плечо.

– Что за пропасть, я уже сказал, что нет лошадей, – и, обернув голову одеялом, г. комиссар от меня отворотился» (4, 29).

Конкретная житейская ситуация обобщается до общероссийских масштабов и указывает на ключевые проблемы русской жизни: отсутствие сочувствия к ближнему у исполнителей власти, резкое противопоставление нравственного и социального.

Поиск животворных начал ведет обоих повествователей к исповедальности, выстраиванию внутреннего разговора «я» с Богом. Именно эта особенность, на наш взгляд, меняет содержательность сатирических приемов, выводя из горизонтали социального мира к вертикали духовного явления. Сопоставим два фрагмента:

«Я опомнился. Достиг вершины горы и, узрев церковь, возвел я руки на небо.

– Господи, – возопил я, – се храм твой, се храм, вещают, истинного, единого бога. На месте сем, на месте твоего ныне пребывания, повествуют, стоял храм заблуждения. Ноне могу поверить, о всесильный! чтобы человек мольбу сердца своего воссылал ко другому какому-либо существу, а не к тебе. Мощная десница твоя, невидимо всюду простертая и самого отрицателя всемогущия воли твоя нудит признавати природы строителя и содержателя. <...>. Ты ищешь, отец всещедрый, искреннего сердца и души непорочной; они отверсты везде на твое пришествие. Сними, господи, и воцарися в них.

И пребыл я несколько мгновений, отриновен окрестных мне предметов, нисшед во внутренность мою глубоко. Возвед потом очи мои, обратив взоры на близ стоящие селения:

– Се хижины уничижения, – вещал я, на месте, где некогда град великий гордые возносил свои стены. Ни малейшего даже признака оных не осталось. Рассудок претит имети веру и самой повести: столь жаждущ он убедительных и чувственных доводов. И все, что зрим, преидет; все рушится, все будет прах. Но некий тайный глас вещает мне, пребудет нечто во веки живо» («Бронницы», 4, 68).

«И над всем этим собраньем дерев и крыш возносила свыше всего своими пятью позлащенными, играющими верхушками старинная деревенская церковь. На всех ее главах стояли золотые прорезные кресты, утвержденные золотыми прорезными же цепями, так что издали казалось – висело на воздухе ничем не поддержанное, сверкавшее горячими червонцами золото. И все это в опрокинутом виде, верхушками, крышками, крестами вниз, миловидно отражалось в реке, где безобразно-дуплистые ивы, одни стоя у берегов, другие совсем в воде, опустивши туда и ветви и листья, точно как рассматривали это чудное изображение...» (5, 368).

Авторское сознание в обоих случаях выводит к изображению двоимирия: мир Божий и мир человеческий соотносятся как зеркально противоположные друг другу. В процитированных фрагментах акцентируется тайна Божьего замысла и возможность возвращения человеческой души к целостному мирозданию. Так, сатира становится указанием на неполноценность человеческого существования, а исповедальный стиль и притчевое построение сюжета – залогом и необходимостью возвращения к духовному пути – единственному, придающему смысл конечному человеческому бытию: «Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносащие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь... Всех других путей

шире и роскошнее он, озаренный солнцем и освещенный всю ночь огнями, но мимо его в глухой темноте текли люди» (5, 201).

Перечитывая книги Гоголя и Радищева, читатель может почувствовать, насколько близки авторы в своих рассуждениях, словно ведут беседу, хотя их разделяет полвека: «Бог всегда пребудет бог, ощущаем и неверующим в него. Но если думаешь, что хулением всевышний оскорбится, – урядник ли благочиния может быть за него истец? Всесильный звонящему в трещотку или биющему в набат доверия не даст. Возгнушается метатель грома и молнии, ему же все стихии повинуются, возгнушается колеблющий сердца из-за пределов вселенныя дать мстити за себя и самому царю, мечтающему быти его на земли преемником. Кто ж может быть судиею в обиде отца предвечного? – Тот его обижает, кто мнит, возможет судити о его обиде. Тот даст ответ пред ним» («Торжок», 4, 132).

Такой ракурс изображения мира и человека у Гоголя и Радищева помогает понять, как герой анекдота может стать героем притчи. Речь здесь не только о Чичикове. И Плюшкин, и Кифа Мокиевич, и Мокий Кифович, и другие персонажи, выражающие общечеловеческие черты, вбирают в себя не только и не столько конкретный историко-социальный смысл, а способны воплотить разные стороны человеческого мироотношения, вообще человека.

Симптоматично, что финалы «Путешествия...» Радищева и поэмы «Мёртвые души» Гоголя вновь сходятся в авторской установке. Радищев, размышляя о глубинных силах русского народа, завершает «записки» «Словом о Ломоносове», написанном раньше основного текста: «Человек, рожденный с нежными чувствами, одаренный сильным воображением, побуждаемый любочестием, исторгается из среды народный. Восходит на лобное место. Все взоры на него стремятся, все ожидают с нетерпением его произречения. Его же ожидает плескание рук или посмеяние, горшее самая смерти. Как можно быть ему посредственным?» (4, 185). Слово помещено в главке под названием «Черная грязь». Название метафоризируется и соотносится с гущей, черной землей, способной породить богатырские силы, людей, подобных Ломоносову. Отметим, что тема богатырского сна перекликается с гоголевскими размышлениями о богатыре, всколыхнувшем Россию.

Обращаясь к поздней прозе Гоголя, мы можем заключить, что автор обобщил и синтезировал поиски писателей предшествующего литературного периода, в том числе жанрово-стилевые особенности указанной книги Радищева, сочетающей высокий стиль с элементами сатиры и иронии, духовные и философские искания с описанием быта и нравов своих современников.

Литература

1. *Белинский В. Г.* Письмо к Н. В. Гоголю // Гоголь в русской критике. Антология. М., 2008. С. 110–118.
2. *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: в 7 т. / под ред. С. И. Машинского и М. Б. Храпченко. Т. 5. Мертвые души. М., 1978.
3. *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М., 1978. С. 184–380.
4. *Радищев А. Н.* Сочинения / вст. ст., сост. и коммент. В. А. Западова. М., 1988.
5. *Шевырев С. П.* «Похождения Чичикова, или Мёртвые души». Поэма Н. Гоголя. Статья вторая // Гоголь в русской критике. Антология. М., 2008. С. 49–73.

УДК 821.161.1.09 "18"

Т. Б. Налетова*Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
naletova.tatiana@yandex.ru***МОТИВ СВЕЧИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ 1830-Х ГОДОВ**

В статье рассматривается мотив церковной свечи в раннем творчестве Н. В. Гоголя. Мотив свечи у Гоголя символизирует жизнь героев, её увядание, а также является показателем предвестия страшных событий и обречённости.

Ключевые слова: мотив, образ свечи, образ огня, повесть, Н. В. Гоголь.

T. B. Nalyotova*Nekrasov Kostroma State University
naletova.tatiana@yandex.ru***CANDLE MOTIF IN 1830S NIKOLAI GOGOL'S CREATIVE WORK**

The motif of a church candle in early works by Nikolai Gogol is considered in the scientific article. The candle motif by Nikolai Gogol symbolises life of heroes, its withering, and also is an indicator of a presage of terrible events and hopelessness.

Keywords: motif, candle image, light image, story, Nikolai Gogol.

В христианском представлении образ свечи является одним из главнейших, поскольку представляет собой важный концепт божественности. Свеча является источником огня и символом жизни, в то же время она – атрибут церковности. В «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова значение слова «свеча» трактуется, как «источник освещения» (14, 702). Аналогичные дефиниции можно встретить в «Малом академическом словаре» А. П. Евгеньевой (8) и в толковых словарях русского языка Д. В. Дмитриева (7), Т. Ф. Ефремовой (9), Д. Н. Ушакова (23, 937). В «Словаре символов» Д. Тресиддера мы читаем: «Как образ духовного света во тьме невежества, свеча является важнейшим символом христианских традиций, эмблемой Христа, Церкви, Благодати, Веры и Свидетельства. В более частном смысле свеча краткостью своего существования символизирует одинокую трепетную человеческую душу. Таково значение свечей на религиозных натюрмортах и в широко распространенном обычае ставить свечи вокруг гроба» (2). В «Словаре геральдических терминов» отмечается, что свеча – «символ бескорыстного служения делу, созидания и освобождения. В христианстве огонь свечи – символ Христа. Погасшая свеча – символ смерти» (18). Из «Энциклопедического словаря» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона мы узнаём, что «Свеча (этногр.) играет большую роль в народных поверьях и обрядах; в сказках встречается очень редко; в песнях отсутствует» (2).

Лексема «свеча» ведёт свою этимологию от слова «свет». Так на это указывается в этимологических словарях Г. А. Крылова (10), М. Фасмера (24), Н. М. Шанского и Т. А. Бобровой (25), а в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля (6) трактовка слова даётся в словарной статье о свете и свечнике.

В Священном писании сказано: «Доколе свет с вами, веруйте в свет...» (Ин. 12:36) (1, 1148); «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1: 5) (1, 1127). В православной литературе свеча выражает «горение любви» человека к Господу. Горящая за богослужением свеча имеет конкретное значение – изображает Иисуса Христа, который сказал о Себе: «Доколе Я в мире, Я свет миру» (Ин. 9:5) (1, 1141). Каков смысл горящей свечи? Свет – это воплощение веры. Свеча и лампада напоминают о свете просвещения христианской души. Это обличение темных дел и злых помыслов, наставление на путь евангельского света. Это призыв к самоотверженности. Отец Александр Торик отмечает: «Свеча церковная – символ молитвы верующего человека и жертва на храм. Своим горением пред иконой являет теплоту

любви ко Господу, Божией Матери или святому, выражает стремление человека к духовному преображению, подобно как воск претворяется в огонь» (19, 1). В «Наставлении православному христианину» о церковной свече говорится: «Свет в православном храме – это образ небесного, Божественного света. В особенности он знаменует собою Христа как Свет миру, Свет от Света, Свет истинный, который просвещает всякого человека, грядущего в мир» (13).

Горящие лампы – «светильники» служили символом божественного путеводства: «Ты, Господи, светильник мой; Господь просвещает тьму мою», – восклицает царь Давид (2 Цар. 22:29) (1, 312). «Слово Твое – светильник ноге моей и свет стезе моей», – произносит он в псалме (Пс. 118:105) (1, 586). Статья «О церковной свече» нам повествует: «Церковная свеча – священное достояние Православия...<...>...Свеча есть также свидетельство веры, причастности человека к Божественному свету. Свеча выражает теплоту и пламень любви человека ко Господу, Матери Божией, Ангелу или святому, у ликов которых верующий ставит свою свечу» (16).

А. А. Усинин в работе «Восковые свечи. Их значение при употреблении православными крестьянами» также замечает, что свечи «означают, что сердце наше согрето пламенем любви к Богу и Его святым угодникам» (22, 122).

В статье «О свечах и ладане» отмечается, что свеча – это «символ причастности человека к Божественному свету» (15), а «огонь свечи церковной символизирует вечность, молитвенное обращение к Богу, к Божией Матери, к святым» (15). В «Наставлении православному христианину» мы читаем: «Свет в православном храме – это образ небесного, Божественного света. В особенности он знаменует собою Христа как Свет миру, Свет от Света, Свет истинный, который просвещает всякого человека, грядущего в мир» (13).

В статье А. Охоцимского «Огонь в Библии и христианской традиции» указывается, что «связь огня с Божественным явно выражена в ранних религиях и философии древних...<...>...Огонь фигурирует во многих ключевых эпизодах, в которых он обозначает Божественное присутствие и исполняет его волю» (17, 33). С. В. Максимов отмечает, что, когда на Руси появилось христианство, «провозвестники нового учения оценили в огненной стихии ее очистительное начало ...<...>...признали в нем освященную силу. В таком смысле внесли слово “огонь” и в молитвенные возношения...» (11, 64).

Таким образом, мы видим, что свеча в трактовке православной литературы, а также в словарях символов и геральдических терминов имеет важнейшее христианское значение и символизирует собой благодатный божественный свет.

А. Х. Гольденберг в работе «Архетипы в поэтике Гоголя» (5), отмечая в творчестве писателя христианские архетипы пикарески, кризисного жития, апостола и антихриста, концентрирует внимание на поэме «Мёртвые души». В работе не рассматриваются христианские архетипы раннего гоголевского творчества, которые в свою очередь играют важную роль в становлении христианско-романтической литературной позиции Н. В. Гоголя 1830-х годов.

Одним из самых ярких христианских архетипов, на наш взгляд, является архетип свечи и божественного огня как устойчивый символ христианского мировидения человека. Исследователи творчества Гоголя не обращались к этой теме, несмотря на то, что в раннем творчестве писателя этот архетип прослеживается достаточно очевидно. Рассмотрим, какую роль они играют в художественной ткани гоголевского творчества.

Умирая, Афанасий Иванович из повести «Старосветские помещики» «таял, как свечка и наконец угас так, как она, когда уже ничего не осталось, что бы могло поддержать бедное её пламя» (3, 222). Гоголевское сравнение смерти помещика с угасанием свечи символично. Уместно вспомнить слова Иисуса Христа из Нагорной проповеди в Евангелии от Матфея: «Вы – свет мира... И, зажегши свечу, не ставят её под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме. Так да светит свет ваш перед людьми...» (1, 1015). В «Большом словаре русских

поговорок» В. М. Мокиенко и Т. Г. Никитиной мы также можем увидеть зафиксированную идиому «Свеча погасла», которой дано следующее объяснение: «О смерти одного из супругов или другого очень близкого человека» (12). Жизнь Товстогу́ба у Н. В. Гоголя представляет собой образное воплощение горящей свечи, дарящей людям свет и добро, а её угасание – исход жизни.

Косвенный *символический намёк на будущий уход из жизни героев* (здесь и далее курсив наш. – Т. Н.) встречается также в повестях петербургского цикла – «Невском проспекте» и «Портрете». Сужение пространства главного проспекта Петербурга до размеров квартиры, в которой жила брюнетка, в повести «Невский проспект» предваряется появлением важного символа света – свечи в руках женщины, встретившей Пискарева во входе. Образ свечи символизирует переход из реального мира в мир иллюзий. Нагоревшая свеча «провождает» Пискарева в мир сна. После тягостного разочарования в прекрасной незнакомке Пискарёв, «проникнутый разрывающею жалостью, сидел...<...>... перед нагоревшею свечою... Уже и полночь давно минула, колокол башни бил половину первого, а он сидел неподвижный, без сна, без деятельного бдения. Дремота, воспользовавшись его неподвижностью, уже было начала тихонько одолевать его, уже комната начала исчезать, один только огонь свечи просвечивал сквозь одолевающие его грёзы, как вдруг стук из дверей заставил его вздрогнуть и очнуться» (4, 20). Символический момент пробуждения Пискарёва: «Он поднял глаза: перед ним стоял подсвечник с огнём, почти потухавшим в глубине его; вся свеча истаяла; сало было налито на столе» (4, 25). Свеча жизни истаяла после пробуждения. Сон, замещённый грёзами, для героя был настоящей жизнью – жизнью, наполненной чувствами и яркими эмоциями. Далее следует риторическое восклицание: «Так это он спал! Боже, какой сон! И зачем было просыпаться?» (4, 25). Образ истаявшей свечи символизирует крушение надежды Пискарева и его жизни.

В «Портрете» мы можем наблюдать схожий по смысловой значимости эпизод с главным героем Чартковым: «он, наконец, спросил свечу.

– Свечи нет, – сказал Никита.

– Как нет?

– Да ведь и вчера ещё не было, – сказал Никита.

Художник вспомнил, что действительно и вчера ещё не было свечи, успокоился и замолчал» (4, 76). Свечи, как символа жизни, не было в доме Чарткова, что предвлекло дальнейшую печальную его судьбу.

М. Г. Уртминцева в работе «Экфрасис: научная проблема и методика её исследования» в творчестве Н. В. Гоголя отводит главную роль мотиву света (в том числе воплощением которого является и горящая свеча), отмечая: «...мотив света выполняет функцию своеобразного параллельного сюжета, имеющего вполне самостоятельный характер, так как в нём содержится авторская оценка изображаемой Гоголем действительности» (21, 976). Исследовательница утверждает, что свет как реальный источник освещённости также является «метафорой прозрения» (21, 977). Так, в повести «Портрет» при обычном дневном освещении ростовщик не производит inferнального впечатления. Но «Ночной свет “расширяет” пространство картины, делая её знаком другого мира – мира, враждебного человеку» (21, 977).

В повести «Вий» Гоголь церковные свечи частотно упоминаются и играют немаловажную роль. Выполняя функцию *православного атрибута*, в то же время они являются *предвестниками страшных происшествий*. «Высокие восковые свечи, увитые калиною, стояли в ногах и головах, изливая свой мутный, терявшийся в дневном сиянии свет» (3, 166). Свет, изливаемый свечами, был «мутным». Такой свет – негативный предвестник дальнейших событий, которые будут происходить с героем.

При описании сельской церкви отмечается: «Заметно было, что в ней давно уже не отправлялось никакое служение. Свечи были зажжены почти перед каждым образом» (3, 168).

В первую ночь «свечи теплились перед темными образами. Свет от них освещал только иконостас и слегка середину церкви. Отдалённые углы притвора были закутаны мраком» (3, 173). И это не случайно, поскольку свечи не могли осветить темные образа, и середина церкви была освещена только «слегка». Хома Брут «принялся прилепливать восковые свечи ко всем карнизам, наоям и образам, не жалея их нимало, и скоро вся церковь наполнилась светом. Вверху только мрак сделался как будто сильнее, и мрачны образа глядели угрюмей из старинных резных рам, кое-где сверкавших позолотой» (3, 174). В кульминационный момент первой ночи мы видим: «Свечи лили целый потоп света. Страшна освещённая церковь ночью с мертвым телом и без души людей!» (3, 175). Мертвую тишину прерывал только «легкий треск какой-нибудь отдаленной свечки или слабый, слегка хлопнувший звук восковой капли, падавшей на пол» (3, 175). Звук падающего воска уже изначально предвещает беду и символизирует собой падение веры Хома и приближение его жизни к финалу. В третью же ночь «свечи трепетали и обливали светом всю церковь» (3, 183). «Трепетание» свеч вызывает настороженность, а также осознание приближающейся развязки событийной линии повести. В православной статье «О свечах и ладане» отмечается: «Свеча – это символ молитвенного горения перед Господом, Его Пречистой Матерью, перед святыми угодниками Божиими ...<...>... Горящая свеча – это видимый знак, который выражает горячую любовь, благоволение к тому, кому ставится свеча. И если нет этой любви и благоволения, то свечи не имеют никакого значения, жертва напрасна. Поэтому ставить свечу формально, с холодным сердцем, нельзя» (15). Так, Хома Брут, совершая религиозный обряд «с холодным сердцем» и «без молитвенного горения», обрек себя на трагическую гибель.

В финале «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» мы видим, что в церкви, где стоял Иван Никифорович, «Свечи при пасмурном, лучше сказать – больном свете, как-то были странно неприятны...» (3, 233). На этот момент нельзя не обратить внимания. Странная *неприятность горящих свечей* предвещает *безысходность и обречённость* конфликта героев повести. Примечателен в этом ракурсе и эпизод во второй редакции «Тараса Бульбы», в котором, оказавшись в подземелье католического храма, Андрий с татаркой встретил монаха с ключами и свечой в руке, отворившему им врата. Возникают ассоциации с апостолом Петром. И это не случайно, потому что Андрий выбрал свой путь, и обратной дороги ему нет.

Показательна картина «чуда», наблюдаемая Андрием. После молитвы «Окно с цветными стеклами, бывшее над алтарем, озарилось розовым румянцем утра...<...>... Весь алтарь в своем далеком углублении показался вдруг в сиянии; кафельный дым остановился в воздухе радужно освещенным облаком. Андрий не без изумления глядел из своего темного угла на чудо, произведенное светом» (3, 78).

С пламенем свечи можно также сравнить костёр, на котором был сожжен Тарас Бульба. «А уже огонь подымался над костром, захватывал его ноги и разостлался пламенем по дереву... Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!» (3, 146). «И вспыхнули радостные очи у атамана» (3, 145). Подобно свече сгорел на костре Тарас Бульба, принеся в жизнь людей свет и веру.

Таким образом, мотив церковной свечи у Гоголя символизирует жизнь героев, их угасание, а также является показателем предвестия страшных событий и обречённости.

Литература

1. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. М., 1992.
2. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://enc-dic.com/brokgause/Svecha-68950.html>.
3. Гоголь Н. В. Собр. художественных произведений: в 5 т. / под ред. проф. Томашевского. М., 1952. Т. 2.
4. Гоголь Н. В. Собр. художественных произведений: в 5 т. / под ред. проф. Томашевского. М., 1952. Т. 3.

5. *Гольденберг А. Х.* Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. Волгоград, 2007.
6. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 2006.
7. *Дмитриев Д. В.* Толковый словарь русского языка. М., 2003.
8. *Евгеньева А. П.* Малый академический словарь [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://enc-dic.com/academic/Svecha-56517.html>.
9. *Ефремова Т. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://enc-dic.com/efremova/Svecha-97379.html>.
10. *Крылов Г. А.* Этимологический словарь русского языка. СПб., 2005.
11. *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/m/maksimow_s_w/text_0120.shtml.
12. *Мокиенко В. М., Никитина Т. Г.* Большой словарь русских поговорок. М., 2007.
13. Наставление православному христианину о церковной свече. По благословию Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М., 1996.
14. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка. М., 2003.
15. О свечах и ладане // Свет православия. Практическое руководство по приходскому консультированию [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://spravoslavia.ru/o-svechax-i-ladane.html>.
16. О церковной свече // Встреча с православием. Православие, 2000 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/put/shagi/pervieshagi11.html>.
17. *Охоцимский А.* Огонь в Библии и христианской традиции // Огонь и свет в сакральном пространстве [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.proza.ru/2011/12/04/32.html>.
18. Словарь геральдических терминов [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://slovar.cc/ist/gerald/2286912.html>.
19. *Торик А.* Что такое церковные свечи? // Свеча церковная. Православная энциклопедия «Азбука веры» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://azbyka.ru/dictionary/17/svecha_cerkovnaja-all.shtml.
20. *Тресиддер Д.* Словарь символов / ред. Р. Мандрика [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://slovo.yaхu.ru/67.html>.
21. *Уртминцева М. Г.* Экфрасис: научная проблема и методика её исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4. С. 975–977.
22. *Усинин А. А.* Восковые свечи. Их значение при употреблении православными христианами. Из проповеди // Руководство для сельских пастырей, 1886 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://azbyka.ru/library/voskovye-svechi.shtml>.
23. *Ушаков Д. Н.* Большой толковый словарь современного русского языка. М., 2006.
24. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://enc-dic.com/fasmer/Svecha-11887.html>.
25. *Шанский Н. М., Боброва Т. А.* Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов. М., 2004.

УДК 821.161.1.09"18"-146.2

Е. В. Никкарева

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского
enikkareva@mail.ru

ПРАВСТВЕННАЯ КАТЕГОРИЯ «ДОЛГ» В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ РОМАНСЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Статья посвящена исследованию конфликта долга и чувства в литературных романах первой половины XIX в. Явление исследуется в развитии от сентиментализма к романтизму или же от внешнего конфликта долга и страсти к внутреннему конфликту долга и чувства. Автор приходит к выводу, что пути разрешения этого конфликта зависят от особенностей субъектной организации литературного романа, в котором идеальным героем выступает рыцарь, опирающийся на принципы куртуазного поведения: верность, честь и куртуазную любовь.

Ключевые слова: нравственная категория «долг», конфликт долга и страсти, долга и чувства, литературный романс, ролевой герой, русская литература первой половины XIX века, Г. А. Хованский, И. И. Дмитриев, Я. Б. Княжнин, А. И. Полежаев, В. А. Жуковский, Б. М. Федоров, Ф. Н. Глинка, М. В. Милонов, Д. П. Глебов.

E. V. Nikkareva

Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University
enikkareva@mail.ru

THE MORAL CATEGORY «DUTY» IN THE RUSSIAN LITERARY ROMANCE OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

The article is devoted to research of the conflict between love and duty in literary romances of the first half of the 19th century. The phenomenon is investigated in development from sentimentalism to romanticism or else from outward conflict between passion and patriotic duty to inward conflict between love and duty. The author comes to a conclusion that ways of permission of this conflict depend on features of the subject organisation of the literary romance in which the knight acts as the ideal hero which idealises code of behaviour that combines loyalty, honour, and love.

Keywords: moral category «duty», conflict between passion and patriotic duty, conflict between love and duty, literary romance, hero of role lyrics, 19th century first half Russian literature, Grigoriy Khovanskiy, Ivan Dmitriev, Yakov Knyazhnin, Alexander Polezhayev, Vasily Zhukovsky, Boris Fyodorov, Fyodor Glinka, Mikhail Milonov, Dmitriy Glebov.

Долг – «категория этики, нравственная обязанность человека, выполняемая из побуждений совести» (18). Обратившись к определениям этого понятия, представленным в различных справочных изданиях, можно выявить следующие характеристики: внутреннее переживание, основанное на самопринуждении (22); осознание этических ценностей социума и переводение их в личный императив; противопоставленность чувственной склонности (15); освобождение от всего, что не является универсальным, в первую очередь от «дражайшего я» (по И. Канту) (12). Страсть, к которым исследователи относят и любовь, рассматривается как один из наиболее сильных психических стимулов, который по своей интенциональной природе противопоставлен чувству долга. В этой связи конфликт долга и страсти может быть рассмотрен как конфликт области индивидуальных и социальных установок личности.

Конфликт, рассматриваемый с точки зрения оппозиции рационального начала – разума – и иррационального – страсти, личного и общественного, может быть назван базовым при изучении как литературных направлений, так и отдельных явлений внутри них. Так, конфликт долга и страсти лежит в основе французской классицистической трагедии, а в русской трагедии сумароковского типа он трансформируется в конфликт закона и страсти. Уже этот пример позволяет говорить о модификациях данного конфликта, например, борьбе духа и плоти, «дилемме правоты и преданности» (Е. В. Борода) и др.

Кроме того, конфликт долга и чувства необходимо рассматривать в динамике. Так, в сентиментализме чувства преобладают над долгом и разумом, а все бедствия героев обуславливаются порочной волей другого человека. Появляется категория личного долга, доминирующего над общественным. Для предромантической эпохи характерно «понимание человека

в гармоничном сочетании чувства и долга. Идея служения высокой цели не противоречит личному счастью и не требует самоотвержения» (21, 236). Этого равновесия каждый автор достигает по-своему, в частности в произведениях Г. Р. Державина, «долг и страсть уравновешиваются верой» (21, 88). Русская литература этого периода опирается на классицистический идеал, воплощенный в герое древности, «в котором мужество и преданность долгу не противоречили нежным чувствам, а стремление отстоять свою личную свободу и право на счастье предполагало борьбу за освобождение своего народа, своей родины» (21, 127). В литературе эпохи романтизма преобладает конфликт долга и страсти через отрицание рационального, который приобретает характер противостояния личности и среды, романтического идеала и действительности. Однако декабристы, возвращаясь к классицистической модели, вновь подчиняют страсти гражданскому долгу. В реалистической литературе этот конфликт также не теряет своего значения и определяет не только основной конфликт произведения, но предполагает вектор разработки отдельных характеров.

Рассмотрим особенности реализации конфликта долга и чувства на материале литературного романа (термин Л. С. Саркисян) – лиро-эпической модификации романа, находившейся на периферии литературного процесса конца XVIII – первой половины XIX в. (подробнее см.: 14).

Основной конфликт в литературном романе – это конфликт лирический (субъективностей), представленный двумя составляющими: внешним конфликтом ролей (например, двое «влюбленных» противостоят субъективному олицетворению власти («отец», «царь»)) и внутренним конфликтом – конфликтом двух типов сознания («действующий герой» и «чувствующая героиня»). Коммуникативную ситуацию в романе можно определить как «половинку диалога» (термин М. А. Петровского), то есть реплику лирического героя, обращенную к эксплицированному в тексте лицу, предполагающую реакцию (сопереживание), но остающуюся без ответа. Для литературного романа наиболее актуальна устремленность к жизненно смежному, со-бытийному «я» Другого (межличностная данность), что позволяет сформулировать жанровую концепцию литературного романа как раздельное переживание единства, или, воспользуемся поэтической формулой И. А. Бродского, «соединенье в разобращенном мире».

Основными для литературного романа являются два исторически сложившихся и генетически близких друг другу типа героя: воин (рыцарь, богатырь, витязь, часовой и др.); поэт (трубадур, певец), – и третий, занимающий промежуточную позицию, тип – поэт-воин (бард). Женский тип, выступающий в функции адресата, остается сентиментальным по преимуществу. Однако, если герои меняются коммуникативными ролями, то может происходить и смена функций. Преобладание того или иного типа героя обусловлено литературной традицией в целом и творческой индивидуальностью авторов в частности.

Категорию долга можно обнаружить уже в сентиментальном романе, являющемся предтечей литературного романа. Так, в «Романе пастушки» Г. А. Хованского героиня, отвергая любовь пастушка, говорит: «Мне **должно** лишь волков и злой любви **страшиться**...» (23, 130) – актуализируя тем самым представление о долге как о воплощении поведенческих и ментальных стереотипов данного социального (а точнее литературного типа), характерное для сентиментального романа. Личный долг в данном контексте прочитывается как разумное поведение. Противопоставление разума и страсти, приносящей лишь страдания и опасности, отразилось и в других романах сентиментализма, например, в романе И. И. Дмитриева «Меланхолик»: «Увы! лишь вспомню **страсть несчастну**... // Прости, мой ум! прости, покой!» (7).

Тема «злой», опасной любви разрабатывается и в литературном романе предромантизма, например, в сказке Я. Б. Княжнина «Флор и Лиза», опубликованной в собрании сочинений 1802 г. с заглавием «Наказанная неверность» и жанровым подзаголовком «романс»: «Самой

любви она перстами / Прельщать, сотворена была <...> Лиза скрылась от любви...» (11, 246). Куртуазная концепция любви как служения прекрасной даме разрабатывается в русской литературе сентиментализма и предромантизма как мотив верности любовным клятвам. Верность рассматривается как личный долг: «Ты клялся... *трепещи, неверный!* // Ты клялся Лизу век любить! // Зри казнь здесь каждый лицемерный, / Кто клятвами дерзнет шутить!» (11, 246). Тогда как Лиза, совершающая самоубийство у брачного алтаря, подобно корнелевской Андромахе, делает это не во имя долга, но во имя владеющей ею страсти: она хочет наказать возлюбленного за измену. Иная мотивировка у сходной ситуации в романсе «Алина» из «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина. Героиня совершает самоубийство не с целью отомстить возлюбленному, но как бы позволяя ему осознать свою вину, чтобы искупить ее: «*Живой Алине изменил, / Но хочет верным быть ей мертвой...*» (10, 89). Понимание долга как верности любовным клятвам, утвердившееся в литературе сентиментализма и предромантизма, противопоставляется страсти как стихийно возникшему чувству и сопровождается в литературном романсе мотивом наказания за измену. Но, в отличие от романтической баллады, предтечей которой он и является, наказание рассматривается в романсе в реальном, но не в экзистенциальном ключе. Именно этот конфликт лежит в основе таких переходных от романа к балладе произведений, как «Болеслав, король польский» М. Н. Муравьева, «Светлана и Мстислав» А. Ф. Мерзлякова или «Церна, княжна черниговская» Е. П. Луценко. В литературном романсе эпохи романтизма это воплощение конфликта долга и чувства сохранится в тех текстах, герой которых представлен типом «певец». Можно отметить также, что в поэзии 1830-х гг. встречается иная трактовка категории долга как верности клятвам. Так, в стихотворении балладно-романсного типа «Кольцо» А. И. Полежаева необходимость хранить верность жениху, с которым обручена, мешает героине соединиться с возлюбленным, а сам факт обручения воспринимается как судьба: «*Люби его: тебя достоин / Судьбою избранный супруг; / Но помни, дева, – я покоен; / Твой долг – мучитель, а не друг...*» (16, 108).

Новый этап развития литературного романа, с нашей точки зрения, начинается с «ученического», если иметь в виду творческий путь В. А. Жуковского, «Романса» («На верху горы утесистой...»). В этом стихотворении, в основе которого традиционная романсная ситуация расставания влюбленных, внутренний конфликт долга и чувства «замаскирован» под традиционный балладный конфликт героя и злого рока. Романсный конфликт реализуется как конфликт ролевых установок героев, а категория долга рассматривается как личный императив. Так, Рютомир, уезжая по велению отца своей возлюбленной Милославы – «пресловутого витязя» Аскалона – разить «врагов Отечества» (по сути, проходить инициацию), прощается с возлюбленной «с сердцем радостью *трепещущим*», поскольку ощущает себя в первую очередь воином. Изначально он играет роль идеального героя предромантизма, сочетающего в себе способность к нежным чувствам и преданность воинскому долгу. Однако ипостась воина для Рютомира оказывается противоестественна, о чем свидетельствует уже значение его имени «стремящийся к миру» (2, 754). Его предназначение – быть в первую очередь возлюбленным: «*Их сердца самой природою / Друг для друга были созданы*» (8, 357). Отец Милославы, подтолкнув героя избрать путь воина, невольно приводит его к гибели, выступая тем самым как воплощение рока: «*Ратоборцы на щитах несут / Тело бледное, бездыханное, / Тело милого души ея – // Он сражался для любезных, / Встретив смерть свою среди битвы...*» (8, 359). Героиня же реализует модель героинь Я. Б. Княжнина и Н. М. Карамзина: в финале Милослава удаляется в монастырь, чтобы испросить у Бога смерти, которая бы позволила влюбленным наконец соединиться, не нарушив любовной клятвы.

В «Древнем романсе» Б. М. Федорова категория долга для рыцаря становится сродни предназначению, она не рефлексивна, не предполагает совершения нравственного выбора:

«Я рыцарь! Долг велит стремиться / На поле ратное с мечем» (20, 31). В этом стихотворении поэт, примиряя в душе героя долг и чувство, возвращается к представлению о куртуазном каноне: «Что может быть приятней славы, / Когда награда ей любовь?..» (20)

Особенно актуальна категория долга становится в романсах, создаваемых по следам событий войны 1812 г. Ключевым в них, как и в предыдущем примере, является воплощение рыцарского идеала, позволяющего соединить в одной личности долг и чувство, однако личное счастье становится возможно только тогда, когда герой выполнит долг перед Отечеством. Так, в «Романсе» («Покажись луна золотая...») Ф. Н. Глинки, написанном между 1812–1816 гг., героиня сначала вообще не узнает своего возлюбленного «в броне военной», не принимая этой его ипостаси, а узнав, восклицает: «Погоди! Ужель за славою / Под грозу мечей / Ты летишь на бой кровавый, / Свет моих очей?» (6) При этом герой видит себя прежде всего защитником Русской земли: «Время грозное военно: // Всюду звук громов; / Все, что в мире нам священо, / Гибнет от врагов. // Нет, теперь зажечь не можно / Брачные свечи: // Мне туда стремиться должно, / Где звенят мечи!» (6). В этом романсе конфликт долга и чувства приобретает внешний характер, выражаясь с помощью реплик героев, тогда как нравственный выбор героем уже сделан.

Условно литературная ситуация прощания воина с возлюбленной воспроизведена и в переводном «Романсе» («Восток краснеет за горою...») Ф. Н. Глинки. Этот романс, к созданию которого поэт обратился в год пятнадцатилетия Отечественной войны 1812 г., представляет нам героя, для которого ипостась возлюбленного не менее важна, чем ипостась воина. Материальным выражением этого единения становится «...шарф, Раисой подаренный, / Ее слезами орошенный...» (5), которому приписывается защитная функция: «Вот шарф! он мой, с ним кто мне равен...» (5)

Как отмечает Н. Г. Ястребова, «тема родины является центральной в глинковской поэзии 1812 года <...> В историческом фольклоре и в поэзии Ф. Н. Глинки возможность или невозможность личного счастья определена историко-военным планом. Враг делает невозможным благоденствие страны, значит, исключены и личные радости двух любящих людей. <...> Возлюбленная сродни ему по душевным качествам. Основные черты ее характера – верность, долг, стремление к состраданию и милосердию» (24, 41–49). Это утверждение правомерно не только по отношению к лирике Ф. Н. Глинки, но и может быть применено к другим поэтическим произведениям, реализующим любовную коллизию, связанную с событиями Отечественной войны 1812 г.

Так, в стихотворении М. В. Милонова «Освобожденные пленники», имеющем подзаголовок «Романс, почерпнутый из происшествий 1813 года», русские пленники, прежде всего, реализуют роль воинов, принимая смерть как должное: «Погибнем, коль погибнуть должно...» (13). В образе же француженки сочетаются долг и чувство: «В груди огонь любви дышит / И взор отважностью горит» (15). При этом ее долг – хранить верность – может быть реализован только через страсть, подтолкнувшую ее мстить отцу за смерть возлюбленного: «Темницы страшной сей хранитель / Похитил счастье дней моих, / И хищник сей... есть мой родитель! // Им предан казни мой жених!..» (13). Именно поэтому она готова принять смерть, освободив пленников: «А я за вас умру одна!» (13).

Тип идеального героя – рыцаря – будет неоднократно воспроизведен в балладах и романсах эпохи романтизма. Например, в стихотворении «Зомир и Зора» Федора А...ва, имеющем жанровый подзаголовок «баллада», но более соответствующем жанровой природе литературного романса: «Ах! прости: я еду к бою; / Долг меня туда зовет; / Но твой образ век со мною – // Он во мне живет» (1). Этот текст интересен, прежде всего, тем, что героиня, изначально представленная нам как чувствующая, оставшись «в горести одна», принимает ипостась воина, «...пренебрегши страх сраженья» (1). Характерная для литературного романса

персонификация судьбы, рока («*И Зомир, спасен Судьбою...*» (1)) приобретает в этом тексте особое значение, поскольку именно разрешение конфликта ролевых установок позволяет герою обрести личное счастье: «*И Зомир с своей любезной / Съединился навек, / В тихой радости прелестной / Протекал их век*» (1). Однако, если в этом стихотворении нравственный выбор героини приводит к изменению фабулы, что, вероятно, и побудило автора дать произведению жанровый подзаголовок баллада, а не романс, то по отношению к литературному романсу Д. П. Глебова «Пожар Москвы» подобная ролевая установка героини позволяет говорить об этом тексте как о новаторском.

Позиция героини, наблюдающей в предрассветный час пожар Москвы 1812 г., «безмолвствуя, с горы крутой», отлична от привычной для романса позиции оссианической героини, стенающей в разлуке и проклинающей судьбу мужчин, вынужденных ради военной службы оставлять своих возлюбленных. Раида предстает нам как героиня в первоначальном значении этого слова – возлюбленная героя, не уступающая ему по решительности и силе. Она не останавливает героя, а в своем обращении «другу в след» завещает ему: «*Отмсти плен гордого Кремля*» (3, 146). Этот текст в полной мере демонстрирует ментальную установку романса на раздельное переживание единства. Преодоление пространства героиня доверяет силе любви, ей же назначает роль щита: «*Меня ты в сердце, друг бесценный, / В час лютый боя призови / И шествуй бодро осененный / Щитом всесильных любви!*» (3, 146). Далее следует призыв, обращенный уже ко всем «сынам Севера», «...спасти отеческие доли и честь родимых стран!» (3, 147). Этот романс представляется нам новаторским и не имеющим аналогов в романсной лирике первой половины XIX в. с той точки зрения, что чувствительная героиня совершает нравственный выбор в пользу долга и единение герои ощущают на основе любви к Родине, а не любви друг к другу.

Возможность соединения двух ипостасей: воина и певца, – отчасти, вероятно, и привлекала поэтов первой половины XIX в. к литературному романсу. Так, например, большую популярность получил романс А. Шорона «Часовой» («*La Sentinelle*»), впервые опубликованный в 1806 г. Нам известны четыре текста, восходящих к этому французскому романсу: «Романс» («*Луна серебрила ток спокойный Иордана...*») (1817) А. Родзянки (17); «Романс» («*Стан русских, осребрен луной...*») (1817) Д. П. Глебова (4); «Часовой. Романс» (1822) Р. Зотова (9), «Певец. Быль» (1822) В. Туманского (19). В этом романсе рефреном проходит девиз, переданный В. И. Туманским как «*Отчизне все – и меч и кровь, / А милой – верность и любовь!*» (19), наиболее емко выражающий концепцию рыцарства в поэзии первой половины XIX в. Отметим также, что этот романс позволяет увидеть соединение двух типов героя «воина» и «певца» в единый тип романсного героя, который в произведении может быть определен и как певец (В. И. Туманский), и как воин (Р. М. Зотов), но при этом его природа будет идентичной.

Таким образом, категория долга в ее соотнесенности с чувством в литературном романсе конца XVIII – первой половины XIX в. выступает как одна из ключевых. Если в романсе сентиментализма категория долга, прежде всего, личного, выражается в верности клятвам, то в предромантизме можно выявить две равнозначные модели, с учетом того, что характер взаимодействия категорий долга и чувства должен определяться в зависимости от типа конфликта, реализуемого в тексте. Так, если внимание автора приковано к конфликту ролевых установок, то конфликт долга и чувства представлен как внешний и выражен как противопоставление чувствительной героини действующему герою. Если же в литературном романсе конфликт сюжетно мотивирован, то герой изображается как идеальный, сочетая в себе верность долгу и любовному чувству, а нравственный выбор между долгом и чувством делает героиня, либо снимая конфликт ролевых установок (и тогда возможен счастливый финал), либо не принимая одну из ипостасей своего возлюбленного, что приводит к трагической развязке.

Литература

1. [А...в, Ф.] Зомир и Зора. Баллада («Ах! прости: я еду к бою...») // Благонамеренный. 1822. Ч. 19. № 32.
2. Айзикова И. А. Романс (На верху горы утесистой...) // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. М., 1999.
3. Глебов Д. П. Пожар Москвы // Глебов Д. П. Элегии и другие стихотворения. М., 1827.
4. Глебов Д. П. Романс («Стан русских, осребрен луной...») // Вестник Европы. 1817. Ч. 94. № 14.
5. Глинка Ф. Н. Романс («Восток краснеет за горою...») // Карманная книжка для любителей русской старины и словесности на 1830 год. СПб., 1830. № 4.
6. Глинка Ф. Н. Романс («Покажись, луна золотая...») // Благонамеренный. 1818. Ч. 3. № 7.
7. Дмитриев И. И. Меланхолик. Романс, подражание французскому // Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967.
8. Жуковский В. А. Романс («На верху горы утесистой...») // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. М., 1999.
9. Зотов Р. М. Часовой. Романс («Сребристая луна полночи в час...») // Благонамеренный. 1822. Ч. 18. № 25.
10. Карамзин Н. М. Алина // Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. Л., 1966.
11. Княжнин Я. Б. Наказанная неверность. Романс // Собрание сочинений Якова Княжнина: [в 5 т]. Т. 5. М., 1803.
12. Конт-Спонвиль А. Философский словарь [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ponjatija.ru/node/2424>
13. Милонов М. В. Освобожденные пленники. Романс, почерпнутый из происшествия последней кампании // Сын отечества. 1815. Ч. 20. № 8.
14. Никкарева Е. В. Литературный романс и баллада: проблема разграничения // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2(2).
15. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск, 2003.
16. Полежаев А. И. Кольцо // Полежаев А. И. Стихотворения и поэмы. Л., 1987.
17. Родзянка Арк. Романсы: 1 («Луна серебрила ток спокойный Иордана...») // Сын отечества. 1817. Ч. 41. 12 октября.
18. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. М., 1987.
19. [Туманский В. И.] Певец. Быль («Когда на Русь готовил цепи галл...») // Благонамеренный. 1822. Ч. 20. № 48.
20. [Федоров Б. М.] Древний романс // Кабинет Аспазии. 1815. Кн. 2.
21. Федосеева Т. В. Литература русского предромантизма (1790–1820): развитие драматических и прозаических жанров: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2006.
22. Философский энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://terme.ru/dictionary/184/word/dolg>
23. Хованский Г. А. Романс пастушки («Я только занята овечками своими...») // Хованский Г. А. Жертва музам, или Собрание разных Собрание разных сочинений, подражаний и переводов в стихах. М., 1795.
24. Ястребова Н. Г. Народно-поэтические истоки творческой индивидуальности Ф. Н. Глинки: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.09. Чебоксары, 2005.

УДК 821.161.1.09"18"

Т. В. Николаева

*Военная академия радиационной, химической и биологической защиты им. С. К. Тимошенко
(г. Кострома)
tanyusha81@yandex.ru*

«ЗЕМНОЕ» И «ВОЗВЫШЕННОЕ» В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА

В статье анализируются стихотворения Тютчева, выявляются основные мотивы любовной лирики и делается вывод о гармоническом единстве земного и возвышенного в лирике поэта.

Ключевые слова: земное, возвышенное, любовь, поэзия, противостояние.

T. V. Nikolayeva

*Marshal of the Soviet Union Timoshenko Military Academy of Radiation, Chemical and Biological Defence
(City of Kostroma)
tanyusha81@yandex.ru*

THE SPIRIT AND THE FLESH IN FYODOR TYUTCHEV'S ROMANTIC LYRICS

The abstract deals with the analysis of Fyodor Tyutchev's poems. It also touches upon main motifs of amorous lyricism and comes to the conclusion about harmonic unity of mundane and lofty in Fyodor Tyutchev's poetry.

Keywords: mundane, lofty, love, confrontation.

Любовная лирика не занимает в творчестве Ф. И. Тютчева значительного места. Считая себя в большей степени дипломатом, и, в целом, не относясь к своим стихам серьезно, Тютчев наиболее ярко выразил в поэзии свои историософские взгляды. Между тем, удивительная способность тютчевских строчек глубоко воздействовать на сердце человека, порой, восхищает и удивляет неискушенного читателя. Это не похоже ни на гармонию, легкость пушкинского стиха, ни на психологичность лермонтовских стихотворений, ни на задушевность, красоту любовной лирики С. А. Есенина. Это необъяснимое сосуществование ума и сердца, «возвышенного» и «земного».

Как известно, в русской и лучших образцах зарубежной литературы герой часто «проверялся» чувством любви. Любовь, способность к любви – это лакмусовая бумага, которая помогает понять сущность человека.

Не исключением является и любовная лирика Ф. И. Тютчева, обладающая уникальным качеством: постепенным сокращением формы стиха и одновременным углублением ее содержания. Именно это качество позволяет назвать все творчество Тютчева, в том числе, и его любовные стихи, философской поэзией.

Актуальность выбранной темы объясняется тем, что проникновение в тайну любовной лирики поэта помогает не только глубже постичь художественную манеру поэта, но и показывает еще одну интересную грань его личности.

Цель данной статьи – выявить своеобразие любовной лирики Ф. И. Тютчева.

Для конкретизации поставленной цели, выдвинем ряд задач:

1. Сопоставить «земное» и «возвышенное» в любовной лирике Ф. И. Тютчева.
2. Проанализировать стихи каждой группы, выявить их особенности.
3. Сделать выводы.

В целом, любовная лирика Тютчева отличается глубокой противоречивостью, «раздвоенностью», автор постоянно упоминает о «двойной бездне»: о бездонном небе, отраженном в мире, тоже бездонном, о бесконечности вверху и бесконечности внизу. Жгучесть, противоречивость поэтического мировоззрения 1830-х – 1850-х годов и необыкновенная, просветленная одухотворенность любовной лирики 1860-х – 1870-х гг. связана не столько с взрослением самого поэта, приобретением им определенного опыта, сколько с изменением самого переживания чувства любви, что позволяет условно разделить всю любовную лирику Тют-

чева на две части: стихи «земные», воспевающие в большей степени чувственную любовь, и «возвышенные», обладающие философско-религиозным содержанием.

Обратимся непосредственно к стихотворениям каждого периода и проанализируем их.

Самой давней любовью поэта была незабвенная Амалия фон Лерхенфельд. Именно ей Тютчев посвятил два наиболее известных стихотворения: «Я помню время золотое» 1834–1836 гг. и «К. Б.» («Я встретил вас – и все былое») 1870 г.

Внимательно вчитываясь в строчки первого стихотворения, мы видим яркую картину первого свидания. Прописаны мельчайшие детали:

И на холму, там, где, белея,
 Руина замка вдаль глядит,
 Стояла ты, младая фея,
На мшистый опершись гранит, –

Ногой младенческой касаясь
 Обломков груди вековой;
 И солнце медлило, прощаясь
 С холмом, и замком, и тобой.
 И ветер тихий мимолетом
 Твоей одеждою играл
 И с диких яблонь цвет за цветом
 На плечи юные свевал... (1, 16).

Поэт с живописной точностью прописывает структуру предметов (*На мшистый опершись гранит*), возраст предметов и лиц (*руина замка, фея младая, плечи юные, обломки груди вековой*), удивительно ярко передает действия (*ногой касаясь солнце медлило, прощаясь; ветер играл... свевал*) Создается впечатление «осязаемости», тактильной близости описанных предметов, действий. Само чувство любви не выходит из рамок своего «земного существования». Лирический герой наслаждается самим существованием возлюбленной.

Это же настроение, хотя уже с нотками «возвышенности» мы находим и в стихотворениях, посвященных первой жене Тютчева – Элеоноре Федоровне Тютчевой:

Еще томлюсь тоской желаний,
 Еще стремлюсь к тебе душой –
 И в сумраке воспоминаний
 Еще ловлю я образ твой ...
 Твой милый образ, незабвенный,
 Он предо мной везде, всегда,
 Недостижимый, неизменный,
 Как ночью на небе звезда... (1, 21).

1858 г.

Любовь – это наслаждение, упоение, лирический герой *томится тоской желаний*, вновь и вновь вызывая в своем воображении *милый образ*. Но здесь интересно обратить внимание на прилагательные, которые использует поэт: *незабвенный, недостижимый, неизменный (образ)*. Шаг за шагом идет постепенное усиление качества называемого признака, таким образом, само описываемое чувство «отрывается» от земли. Осязаемость, чувственность звучат еще очень сильно, но сквозь них уже прорывается голос поздней лирики Тютчева, для которой характерна чистота и глубина духовного начала.

Изменение «качества» любовной лирики происходит в конце 1850-х – 1870-е годы, в стихах, посвященных Елене Денисьевой и второй жене Эрнестине Федоровне Тютчевой. На наш взгляд, именно эти две женщины (ни в коем случае не умаляя значения в жизни Тютчева всех остальных) оказали наиболее сильное влияние именно на творческую судьбу поэта. Ранние стихи, посвященные Эрнестине Федоровне, безусловно, относятся к «земным». Сам

поэт называл свою вторую жену «земным провидением» («Люблю глаза твои, мой друг» 1836 г., «Итальянская villa» 1837), но пройдя сквозь «горнило испытаний», раздвоенность, жгучесть, поэзия Тютчева приобретает чистоту серебряного звона, превращаясь в философско-религиозное переживание Любви.

Такое изменение произошло благодаря встрече Тютчева с Еленой Денисьевой. Елена Денисьева была младше Тютчева на 23 года. Чувство, заставшее в буквальном смысле врасплох обоих, сначала вызывает бурю эмоций («О, как убийственно мы любим!»), но постепенно звучит все более аргумент тонко, удивительно нежно:

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...
Сияй, сияй прощальный свет
Любви последней, зари вечерней!
...
Пускай скудеет в жилах кровь,
Но в сердце не скудеет нежность...
О ты, последняя любовь!
Ты и блаженство и безнадежность (2, 54).

Как видим, акцент в данном стихотворении уже не на чувственности, а на духовной составляющей Любви. И хотя в конце лирический герой говорит: «*О ты, последняя любовь / Ты и блаженство и безнадежность*», самое главное – *В сердце не скудеет нежность*.

Безвременная кончина возлюбленной подняла любовную лирику Тютчева на практически недостижимые высоты божественного звучания. В стихотворении «Накануне 4 августа 1864 года» явно и отчетливо прослеживаются исихастские мотивы.

«С твоим исчезновением моя жизнь лишается всякой последовательности, всякой связности ... Нет на свете существа умнее тебя. Сейчас я слишком хорошо это сознаю ... Ты ... самое лучшее из всего, что известно мне в мире ...» (3, 43). Это – выдержки из тютчевских писем к Эрнестине; писем того периода, когда он уже был связан с Еленой Денисьевой.

Эрнестина Федоровна – удивительная женщина, обладающая необыкновенно сильным внутренним стержнем, помогшим ей пережить и, самое главное (!), принять многие увлечения мужа. Одна из любовниц Тютчева Гортензия Лапп в течение двадцати лет по инициативе Эрнестины получала пенсию. После смерти Денисьевой она приняла плачущего и разбитого горем Тютчева. Высота ее души была поразительной! «Его скорбь, – говорила она, – для меня священна. Какова бы ни была ее причина».

Последние годы она была возле мужа. Когда его постиг аполексический удар, Эрнестина не отходила от постели. Она считала: «Если бы даже он совершил страшнейшие злодеяния, они уж были искуплены переживаемыми муками» (3, 62). И вконец своей жизни Тютчев посвящает своей жене следующие строки:

Все отнял у меня казнящий Бог:
Здоровье, силу воли, воздух, сон...
Одну тебя при мне оставил Он,
Чтоб я ему еще молиться мог (2, 57).

Понимание драгоценности Божьего дара в лице Эрнестины приходит с осознанием собственной греховности. Тютчев перечисляет самые ценные земные радости: здоровье. Человек, лишенный здоровья, практически не может думать ни о чем, боль приносит страдания. Остается сила воли, с помощью которой он может взять себя руки, преодолеть страдание, но и это отнято. Воздух. Это жизнь. Здесь имеется в виду не само физическое явление, а, скорее, ощущение тяжести существования (человек без воздуха не может жить). Сон. Это последнее утешение, когда можно забыть про все и просто отдохнуть от боли, тяжести, страданий. Но Бог «казнящий» и поэтому отнимает все. И вдруг: «Одну тебя при мне оставил Он / Чтоб я ему

еще молиться мог». Что это? Бог не казнит, а оставляет самое главное – молитву, которая есть жизнь души. Земное преодолевается возвышенным, заставляя стряхнуть до конца остатки чувственности, тленности в ощущении Любви, которая «Не превозносится, не гордится, не ищет своего, а все преодолевает.» Такой оказалась любовь Эрнестины Федоровны и поэт понял это.

Литература

1. Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. М., 2005.
2. Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. М., 2005.
3. Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. М., 2005.

УДК 821.161.1.09"18"

В. В. Тихомиров

Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
vtihom@mail.ru

Ю. Ф. САМАРИН – ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Критические суждения Ю. Ф. Самарина характерны сочетанием верности славянофильской идее, тонкого эстетического чутья, понимания специфики литературного творчества. Убедительны его суждения о своеобразии художественного мастерства и авторской позиции Н. В. Гоголя, противостоящие социальной и натуралистической интерпретации его творчества В. Г. Белинским.

Ключевые слова: Ю. Ф. Самарин, славянофильская критика, творчество Гоголя, натуральная школа.

V. V. Tikhomirov

Nekrasov Kostroma State University
vtihom@mail.ru

YURI SAMARIN – LITERARY CRITIC

Critical judgements of Yuri Samarin are characteristic a fidelity combination to Slavophile idea, fine esthetic feeling, understanding of specifics of literary creative work. His judgements of an originality of art skill and an author's position of Nikolai Gogol resisting to social and naturalistic interpretation of his creativity by Vissarion Belinsky are convincing.

Keywords: Slavophile criticism, Nikolai Gogol's creative work, natural school.

Литературно-критическое наследие Ю. Ф. Самарина невелико, однако в рамках славянофильской критики его позиция заметна, она отличалась конкретными оценками литературных явлений, в которых критик проявил эстетическое чутьё и верность своей идеологии. Известны две основательные критические статьи Самарина: рецензия на повесть В. А. Соллогуба «Тарантас» («Московский сборник», 1846 г.) и полемическая статья «О мнениях “Современника”, исторических и литературных» («Москвитянин», 1847, № 2). Сохранилось также интересное письмо Самарина К.С. Аксакову, написанное в 1843 г. по поводу статьи последнего о «Мёртвых душах» Гоголя (опубликовано в журнале «Русская старина», 1890 г., № 2). На основании этих трёх публикаций попытаемся выстроить систему литературно-критических взглядов Ю. Ф. Самарина.

В письме К. С. Аксакову Самарин высказывает полное согласие с его оценкой «Мёртвых душ»: «<...> ты сказал о «Мёртвых душах» всё, что можно и что должно было сказать, представив характер созерцания Гоголя, акта творчества, и устранив вопрос о содержании <...>... о содержании поэмы пока ещё говорить нельзя, оттого что мы имеем перед собою только начало» (3, 421). Итак, в центре внимания автора письма, как и К. Аксакова, творческий метод Гоголя, своего рода философия искусства, особенность которого в умении «изображать всё в немногом» (3, 422). В этом «заключается тайна творчества и выше её нет ничего в искусстве. Гоголь изображает, и каждое его лицо истинно, живо и полно, как образ» (3, 423).

Самарин не удовлетворён статьёй С. П. Шевырёва о «Мёртвых душах» («Москвитянин», 1842, № 7–8), в которой основное внимание было уделено характеристике содержания поэмы

Гоголя, особенно её персонажей, в то время как К. Аксаков сосредоточился на особенностях поэтики «Мёртвых душ». Самарин утверждает: «Гоголь, по мнению Шевырёва, хочет доказать, как характер и свойства помещиков отпечатываются на всём их окружающем, и дать им полезный урок». Шевырёв «обвиняет Гоголя в одностороннем изображении некоторых лиц и дополняет их от себя чертами, пропущенными автором» (3, 422). Если критика отыскивает, «чего не высказано... скрытых отношений к чему-нибудь» – то эта «критика, совершенно противоположная существу искусства, убивающая его создание, оскорбляющая эстетическое чувство человека прямого... становится глупа и смешна, когда прилагается к произведению Гоголя» (3, 423). Критика Шевырёва «сама произвольно создаёт себе содержание (там же).

Недовольство Самарина статьёй Шевырёва по существу объясняется тем, что рецензент, хотя и с оговорками, признал, что в первом томе «Мёртвых душ» действительность представлена не в самом выгодном свете. Самарин же спорит с теми, кто сожалеет, что Гоголь сосредоточился на изображении «отвратительных явлений», и не видит, «сколько утешительного для нас всех заключает в себе явление такого художественного произведения», какковы «Мёртвые души»: «<...> может ли... такой народ дать предмет для художественного произведения... в котором нет ничего высокого, идеального, действительного, а только одна грязная случайность, одна тёмная сторона? <...> Одна тень не составляет картины» (3, 424). Таким образом, уровень художественного мастерства писателя признаётся содержательным фактором – такого подхода в понимании и интерпретации литературных явлений русская критика ещё не знала. Именно творчество Гоголя сделало возможным подобное понимание художественного произведения.

Подразумеваемая присущий Гоголю субъективный лирический пафос повествования о действительности, Самарин утверждает: «Поэт, не способный принимать с любовью предметы, его окружающие... не находя в настоящем ничего такого, что бы удостоилось удержать на себе его взор» – становится сатириком. «Только та жизнь может быть предметом чисто художественного произведения, и особенно эпоса, которая сама собою удовлетворяется, сама в себе имеет право на бытие, а не та, которая существует, как отрицание идеи, вне её зарождающейся» (3, 424). Самарин отвергает всякую возможность понимать гоголевское творчество в сатирическом ключе: «Нет, та жизнь, которую поэт мог полюбить и возвести в ясное, светлое создание искусства, та жизнь, поверьте, далека от разрушения <...>. Конечно, в первом томе “Мёртвых душ” мы видим её тёмную сторону; не говоря о тех прекрасных лирических местах, в которых сам поэт разоблачает закрытую для нас и всю облитую светом её другую сторону, предположивши даже... что мы никогда её не увидим, и тогда вы не имеете права убивать в себе наслаждение и сокрушаться <...>... Возможность возведения этой жизни в мир искусства становится против тёмной её стороны и наполняет душу упованием» (3, 425).

Самарин верно угадал специфику художественного мышления Гоголя и в дальнейшем по праву противопоставил его позитивистской методологии натуральной школы, сформулированной Белинским. Другое дело, что у Белинского были основания определить объективный, не зависящий от авторской мысли социальный смысл «Мёртвых душ». Кстати, Гоголю стало известно это письмо Самарина К. Аксакову, и оно ему очень понравилось (3, 426).

Если письмо К. Аксакову было личным посланием человека, ещё не известного в роли литературного критика, то через несколько лет он проявил себя в этом качестве, опубликовав в «Московском сборнике» за 1846 год рецензию о популярной в то время повести В. А. Соллогуба «Тарантас». И здесь Самарин продемонстрировал оригинальный подход в понимании художественного произведения. В самом начале статьи он высказывает мысль, что произведение нужно рассматривать не только по «выражению личной мысли автора», но и по отношению к нему публики (4, 1). Критик обращает внимание на то, что читатели «Тарантаса» спорили «по случаю книги», а не о её достоинствах как явления литературы. Это констатация

оценки произведения «по поводу», а не по его существу – приёма, в дальнейшем ставшего широко распространённым в разных направлениях русской критики. Самарин имел в виду актуальность изображения двух персонажей повести, представляющих противоположные характеры, один из которых (Василий Иванович) укоренён в повседневных сугубо земных интересах, а у другого (романтика Ивана Васильевича) наблюдается «разрыв жизни с сознанием» (4, 13).

Рецензент признаёт некоторые достоинства повести Соллогуба («ряд картин» «современного общества», очерки сельского быта, типы, под которые «подходят целые массы лиц»), однако его не устраивает неопределённость авторской позиции: «автор должен стоять выше противоположности и борьбы <...>, ему должно быть доступно примирение в высшем единстве» (4, 3–4). Это не значит, что автор принимает «роль присяжного» и судит – читатель чувствует в самом споре действительность примирения... присутствие полной правды и в разногласных толках» (4, 4). Основной упрёк Самарина в адрес автора «Тарантаса» - в повести, несмотря на то, что она представляет собой «быль» и присутствуют авторская ирония и шутка, нет чёткой авторской идеи (4, 27). Важное отличие критического метода Ю. Ф. Самарина в том, что он признаёт возможность понимания литературного произведения независимо от мысли автора, в соответствии с его общественной ролью.

Последняя (и основная) проблемная статья Самарина «О мнениях “Современника”, исторических и литературных» («Москвитянин», 1847, № 2) сдержит последовательную славянофильскую концепцию художественного творчества и критической оценки произведений. Главная цель автора статьи – опровергнуть программу натуральной школы в русской литературе, средоточием которой был «Современник». В своей полемике Самарин использовал разные средства, начиная с констатации разногласий между самими сотрудниками журнала – официальным редактором А. В. Никитенко и ведущим критиком и идеологом натуральной школы В. Г. Белинским. В этом Самарин прав, поскольку взгляды на законы творчества и на русскую литературу у Никитенко и Белинского не совпадали и не могли совпадать.

Автор статьи соглашается с Никитенко, что литература не может быть односторонней в художественном осмыслении жизни, что в творчестве нельзя отказываться от общественности, но и об эстетике нельзя забывать. Самарин сочувственно цитирует слова Никитенко, что в литературе натуральной школы недостаёт «высокого и мирного созерцания красоты» (2, 75). Делать искусство орудием посторонних целей значит уничтожать его, утверждает критик. Такие произведения, как «Помещик» И. С. Тургенева и «Деревня» Д. В. Григоровича созданы «из грязи», а их хвалит Белинский и более сдержанно оценивает Никитенко. Обоих сотрудников «Современника» Самарин упрекает в противоречиях при оценке литературных явлений, отсюда, по его мнению, впечатление о непоследовательности позиции журнала.

Особые претензии критик предъявляет Белинскому, утверждая, что он несамостоятелен, всегда находится под влиянием чьей-то мысли (имеются в виду увлечения идеолога натуральной школы различными европейскими философско-эстетическими концепциями), проявляет нетерпимость к чужим мнениям (2, 80–81). Упрёки Самарина во многом справедливы, тем более что он достаточно убедительно оспаривает тезис о принадлежности натуральной школы гоголевскому направлению – как его понимал Белинский. Как и другие славянофилы, Самарин выдвигает принципиально отличающуюся от Белинского концепцию гоголевского творчества. По его мнению, Гоголь первый показал «пошлую сторону нашей действительности <...>, дерзнул ввести изображение пошлого в область искусства» – «из потребности внутреннего очищения»: «Под изображением действительности поразительно-истинным скрывалась душевная, скорбная исповедь <...> вместе с содержанием художник передаёт свою мысль, своё побуждение. <...> Нужно было породниться душою с тою жизнью и с теми людьми, от которых отворачиваются с презрением, нужно было почувствовать в себе их сла-

бости, пороки и пошлость, чтобы в них же почувствовать присутствие человеческого; и только это одно могло дать право на обличение» (2, 82–83).

Самарин в сущности прав, утверждая: «Натуральная школа переняла у Гоголя только его односторонность... взяла одно содержание; она даже не прибавила к нему ни лепты» (2, 83). Действительно, Белинский, провозглашая Гоголя главой натуральной школы, фактически игнорирует авторскую позицию в «Мёртвых душах» и других его произведениях. Самарин подчёркивает, что натуральная школа, во многом опирающаяся на современную французскую литературу, представляет собой «карикатуру и клевету на действительность», использует творчество как «исправительное средство» (2, 83). В подобной литературе произведение оценивается «по тому, насколько оно подвигает тот или иной общественный вопрос» (2, 84). Эта литература принципиально тенденциозна: «Вместо того, чтобы изображать предметы в их истине», стали «изображать их так, как выгоднее <...> художественная форма в этом случае нечто в роде подкупа» (2, 84).

Создаётся впечатление, что Самарин выступает за искусство объективное, неангажированное, однако он тут же утверждает, что литература отказалась «от спокойного созерцания жизни» (что «не тождественно с равнодушием»), опустилась до «преувеличения тёмных её сторон, допущенная для поощрения к совершенствованию, – стремление в основе своей благородное, похвальное, но сознанное ложно и потому бесплодное» (2, 84, 86). Конечно, признаёт критик, натуральная школа – своя, русская, «тёмные стороны действительности, изображаемые в наших повестях, как господствующие свойства лиц национальных, тоже принадлежат нам» (2, 86).

Один из основных упрёков Самарина в адрес натуральной школы – пренебрежение художественностью: в частности, она «не допускает глубоко постигнутых и резко очерченных личностей; личностей... мы вовсе не находим: это всё типы <...> нет развития личных характеров, а интрига большею частью завязывается слабым узлом» (2, 87). А всё потому, что над всем изображением действительности «должна парить незримая личность писателя... с высокою целью пробудить сознание и спасительный ужас нравственного застоя <...>... как глубоко уязвляет... душу соприкосновение с грубым и пошлым <...>» – так должно быть и так проявляется авторское начало у Гоголя (2, 88), но нет этого у его подражателей.

Самарин подчёркивает важность авторской позиции в художественном произведении и в его осмыслении критикой. У писателей натуральной школы в качестве «двигательного начала» он находит «одушевление страсти», то есть пристрастие, а целью становится «возбуждение страсти», которая «оскверняет всё то, во что её вмешивают» (2, 84). По существу критик высказывается против тенденциозности в искусстве, хотя славянофилы, отрицавшие теорию чистого искусства, сами нередко и в художественном творчестве, и в его оценке допускали тенденциозность. У Самарина, обладавшего определённой идеологией, имеет место неприятие прежде всего тенденции идейных противников, в данном случае – ориентированных на позитивистскую эстетику сторонников натуральной школы во главе с Белинским.

Ещё один серьёзный недостаток натуральной школы, по мнению Самарина, заключается в том, что она «не обнаружила никакого сочувствия к народу» (2, 90), от неё «прямых, благодетельных последствий, искупающих возможные злоупотребления... нельзя ожидать» (2, 91). Критик обращается к своим оппонентам: «Во имя какой мнимой истины вы затемняете светлые стороны деревенской жизни и отрицаете в простом народе все добрые свойства?» (2, 92–93). Может быть, намерения сторонников натуральной школы и хороши, продолжает автор статьи, «но средство не годится, и путь слишком хитёр» (2, 93). Школа эта, по мнению Самарина, «так же далека от действительности, как и покойный романтизм» (2, 94). В то же время критик явно выдаёт желаемое за истину, когда утверждает, что «натурализму не поддался ни один, даже второстепенный талант» (2, 94). Авторитет у этого направления в рус-

ской литературе был, хотя, может быть, не в таком масштабе, как хотелось бы его идеологу – Белинскому.

Так подробно и аргументировано, как Самарин, не выступал никто из противников натуральной школы в 1840-е годы. Доводы критика были достаточно убедительными: напомним, что Белинский сам неоднократно признавал и односторонность программы натуральной школы, и некоторое пренебрежение художественной формой. Справедливыми были в сущности и суждения Самарина о творчестве Гоголя – ключевой фигуры в русской литературе того времени. По отношению к этому писателю и пониманию его творчества определялись направления в русской литературе.

В заключение стоит напомнить, как понимал Ю. Ф. Самарин природу творчества. Это высказано им в более поздней статье «Два слова о народности в науке» («Русская беседа», 1856, № 1): «Поэзия есть воспроизведение идеи или сущности явлений в живом образе. Идея – достояние всего человечества, а форма просветляется насквозь идеею» (1, 110). При этом традиционное, восходящее к философии Платона понимание искусства соседствует у Самарина с уверенностью, что источник всех творческих достижений коренится в народности.

Литература

1. Самарин Ю. Ф. Два слова о народности в науке // Самарин Ю. Ф. Сочинения. Т. 1. М., 1877.
2. Самарин Ю. Ф. О мнениях «Современника», исторических и литературных // Самарин Ю. Ф. Сочинения. Т. 1. М., 1877.
3. Самарин Ю. Ф. Письмо К. С. Аксакову (1843 г.) // Русская старина. 1890. № 2.
4. Самарин Ю. Ф. Тарантас. Путевые впечатления. Сочинение графа В. А. Соллогуба // Самарин Ю. Ф. Сочинения. Т. 1. М., 1877.

УДК 821.161.1.09"18" ; 821.133.1.09"18"

О. В. Тимашова

*Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского
timashova.ov@gmail.ru*

**ФИЛОСОФИЯ ПОДСОЗНАТЕЛЬНОГО
В ТВОРЧЕСТВЕ Ж. САНД И А. Ф. ПИСЕМСКОГО
(«ЛЕШИЙ» А. Ф. ПИСЕМСКОГО,
«НОЧНЫЕ ВИДЕНИЯ В ДЕРЕВНЯХ» Ж. САНД)**

В статье рассматриваются духовные контакты А. Ф. Писемского, касающиеся важнейшей темы его творчества: темы искушения и греха. В связи с названной темой рассматриваются преемственные связи прозы Писемского и П. А. Катенина (баллада «Леший»). В области западноевропейских влияний устанавливается близость размышлений о подсознательном в творчестве Писемского и Ж. Санд («Ночные видения в деревнях») в литературном и журнально-критическом контексте (журнал «Современник»).

Ключевые слова: А. Ф. Писемский, Ж. Санд, преемственные связи, подсознательное.

O. V. Timashova

*Chernyshevsky Saratov State University
timashova.ov@gmail.ru*

**PHILOSOPHY OF SUBCONSCIOUS IN CREATIVE WORK
BY GEORGE SAND AND ALEKSEY PISEMSKY
(«WOODWOSE» BY ALEKSEY PISEMSKY,
1852 ARTICLE IN THE JOURNAL «SOVREMENNİK» BY GEORGE SAND)**

Spiritual contacts of Aleksey Pisemsky which concern the most important subject of his creative work – a subject of a temptation and a sin – are considered in the article. Due to the called subject, a continuity of prose by Aleksey Pisemsky and Pavel Katenin (ballad «Woodwose») are considered. In the field of the Western European influences, the proximity of reflections about subconscious in creative work of Aleksey Pisemsky and George Sand (her 1852 article in the «Sovremennik» journal) in a literary and journal and critical context is established.

Keywords: Aleksey Pisemsky, George Sand, continuity of relations, subconscious.

«Обращение к прижизненным оценкам...литературных явлений прошлого..., дискуссиям по поводу их дает возможность проследить... функционирование творчества...писателей в соответствующую эпоху, уточнить... общую направленность таланта...» (17, 88). Эта цель современного литературоведения в полной мере относится к изучению наследия Алексея Феофилактовича Писемского (1821–1881), одного из еретиков русской словесности, и наиболее отмеченного критикой его рассказа «Леший» (1853) цикла «Очерков из крестьянского быта» (1852–1855). Как в других рассказах цикла «Очерков из крестьянского быта» (1853–1856), в «Лешем» два взаимообусловленных конфликта: внешний (уголовный) и внутренний (психологический). «Внешний» строится на расследование исчезновения крестьянской девушки Марфы, заявившей, что «леший ее таскал», и разоблачении вины управителя. Внутренний конфликт основан на загадке беззаветного чувства крестьянской девушки к «лешему».

Противоречивые оценки цикла обусловлены «подспудной полемикой» (5, 82–83) о направлении Писемского представителей радикальной и эстетической критики, которая тем более усиливалась, что писатель поместил части «Очерков из крестьянского быта» в разные по своему направлению издания. «Питерщик» увидел свет в «Москвитянине» (1852), «Леший» – в «Современнике» (1853) «Плотничья артель» – в «Отечественных записках» (1855). «Дискуссии 1853–1856 гг. – ...значительный этап в развитии русской критики. <...> Новым этапом в поисках путей развития художественной и критической мысли явились “Очерки гоголевского периода” Чернышевского и примыкающие к ним... статьи о... Писемском...» (8, 624–625).

Погружение в современную полемику позволяет понять, почему, если П. В. Анненков, А. В. Дружинин в рассказе Писемского обращали внимание на «необъяснимые колдовства» (1, 84), «тихую поэзию» (6, 261). Чернышевский, напротив, ограничивал взгляд внешним конфликтом. В данном аспекте критику удалось сделать ряд глубоких наблюдений: «о переселении» Писемского в крестьянскую жизнь; об отсутствии теории, «как должна устроиться жизнь людей»; о заинтересованной объективности изложения, когда читатель остается на стороне «докладчика». Однако игнорирование ведущим критиком своей эпохи внутренней психологической составляющей прозы писателя сыграло роковую роль в дальнейшем научном изучении.

Начиная с Чернышевского, знание Писемским крестьянского быта рассматривается как уступающее в «масштабности» (10, 327) созданием его друга И. С. Тургенева. Н. С. Оганян, исследуя сложную систему рассказчиков (12); З. И. Власова, изучая воспроизведение народных обрядов и обычаев (4); Ю. А. Смирнова (16), составляя речевую характеристику рассказчика, – приходят к выводу о том, что главной задачей Писемского было документально точное изображение быта крестьян родной ему Костромской губернии.

Оценки Чернышевского легли в основу мифа о его мужицком невежестве Писемского, который, в свою очередь, явился основой концепций «фотографизма» (20) или же «бессознательности таланта» (9), (2). И посему воздействие классиков прошлого и современников исследователями либо игнорируется, либо максимально ограничивается. Так произошло и с французской писательницей Ж. Санд, чье влияние рассматривается лишь в контексте «жоржзандизма» раннего писателя (15, 151).

Но, отказывая Писемскому в мастерстве индивидуального психологизма, критик не мог удержаться от вопросов, касающихся индивидуальной и коллективной завязки сюжета: *«Девушка...сваливает вину на лешего...– и вся деревня ... верит ее рассказу... – наши поселяне так просты и тупы?»*; *«Марфуша..., над которою совершил Егор Парменов преступление..., имела к нему любовь..., неужели... скверному лицу человеку довольно щеголять в немецком платье, чтобы побеждать... поселянок?»* (16, т. 4, 567).

Прервать традицию этнографического истолкования, углубить психологическую составляющую поэмы писателя попытался Л. Аннинский, Б. Ф. Егоров, указавшие на сознательное сгущение Чернышевским красок с целью усилить воздействие на читателя безотрадних картин жизни крепостной деревни и необходимость заново перечитать рассказ Писемского.

Мы ставим целью проанализировать рассказ, расширив современный Писемскому литературный и журнально-критический контекст, попробовав ответить на вопросы, заданные Чернышевским.

Проделанный нами анализ содержания центральных журналов 1850-х гг. («Современник», «Москвитянин», «Отечественные записки») подтвердил исследовательский тезис о «новой литературной моде» (4, 381), интересе к простонародным суевериям. Любопытна скрытая полемика, обнаруженная нами в «Современнике» 1852 г. Анонимный обозреватель «Современника», рецензируя «Хозяйственно-статистические очерки Астраханской губернии» некоего «г. Ив. Шевелева» («Журнал министерства народного просвещения»), сосредотачивается на главе «О поверьях и предрассудках, существующих между жителями Астраханской губернии» (3), о том, как легко возникают суеверия в невежественной среде – например, среди астраханских рыбаков: «...Случайное событие, предшествовавшее явлению и повторившееся перед его (крестьянина. – О. Т.) глазами..., для него... имеет силу закона. Он в нем убежден... так, что... противоречия... склоняют его к сомнению, но не к изменению...» (3, 121).

В том же номере напечатан очерк Ж. Санд «Ночные видения в деревнях». В отличие от русского чиновника и его рецензента, французская писательница призывает внимательнее отнестись к верованиям простого человека: «Я не из... тех, которые говорят о сельском су-

еврии: ложь, глупость, действие страха...» (14, 73–74). Санд отказывается видеть в таинственном только предрассудок или жульничество: «Люди хладнокровные, испытанной смелости..., просвещенные... имели видения...» (14, 74). Для французской реалистки «факт существует..., и всё равно, будет ли он видением в воздухе или только в глазе...» (в психологии воспринимающего. – *О. Т.*) (14, 74–75). Фактически писательница исподволь пытается сформулировать вопрос о подсознательных влияниях на человеческую психику. Более того: она призывает увидеть в коллективном бессознательном одну из загадок духа, «явление неразгаданное и непонятое» (14, 80–81).

Писемский был знаком с исследованием Санд, удостоившимся одобрительного отзыва его товарища по журналу «Москвитянин» Т. И. Филиппова (19, 8). Возможно, оно и побудило его в конечном итоге передать свое произведение в «Современник», журнал, где тема народных суеверий находилась на острие полемики.

Отметим переключку между размышлениями двух писателей о коллективных галлюцинациях и их источнике – загадочных природных явлениях. Оба автора акцентируют внимание на местном колорите. У Санд место действия – таинственный морской берег у побережья Нормандии. У Писемского – деревня на краю человеческого и природного мира. Вопреки утверждениям Чернышевского и последующих исследователей (4, 389), что деревня у Писемского безусловно верит рассказу о лешем – писатель тщательно психологически обуславливает массовые и индивидуальные заблуждения. До прибытия на место преступления и образованный следователь, и крестьяне демонстрируют одинаковый скепсис. Мужик, первым сообщивший исправнику слух о Марфе, о том, что «леший... ее... полюбил», так комментирует собственные слова: «Мало ли что врут в народе. ...Болтают много: всего и не переслушаешь» (13, т. 2, 256). Сотский на заявление «будто бы леший ее (Марфу. – *О. Т.*) ворует. – Пустяки-с, – говорит, сударь. – Без сомнения, что пустяки» (13, т. 2, 272). Еще решительнее настроен «посыльный, отставной унтер-офицер» Пушкарев: «Где... леший? <...> Я его за ворот притащу и тысячу палок дам...» (13, т. 2, 268).

Но по ночам в глухую «печальную» (13, т. 2, 261) деревушку доносится странный шум – «леший... заправду начал кричать» (13, т. 2, 270). Вопреки логическим догадкам страху не может не подвергнуться человеческая природа: «...Гул такой, что я бы не поверил, если бы не своими ушами слышал. Храбрец ...Пушкарев стоит... да бормочет про себя: “Экая поганая сторонка!” Да и со мной воображение..., играет: сам очень хорошо понимаю, что это птица какая-нибудь, а между тем мороз по коже пробегает» (13, т. 2, 271). И таково воздействие природного мира, все поддаются мистическому ужасу – от крестьянина до просвещенного следователя.

Перекликающийся с наблюдениями Ж. Санд набросок коллективной галлюцинации находит продолжение в анализе индивидуальных подсознательных страхов центральных персонажей: «украденной» Марфутки, ее матери и «лешего» Егора.

С подсознательным чувством вины связана для Писемского психологическая мотивировка согласия матери на версию о лешем. Ссылка на коллективный грех: «...А мы, дуры-бабы, будто поопасимся? Не то, что взрослых, а и младенцев почасту: “Черт бы тя побрал, леший бы тя взял”...». (13, т. 2, 267) усиливает вина за «таску», которую учинила, проклиная, непокорной дочери (13, т. 2, 264).

Анализ психологического подтекста рассказа подтверждает наблюдение Л. Аннинского о скрытом сочувствии автора «злодею»: «...Если на эту... историю посмотреть от имени “лешего”? Пожалуй, получится повесть о горькой любви Егора Парменыча к Марфутке, девушке, извлечённой им из чёрной избы...» (2, 58). Управитель не только с целью «спрятать концы» напоминает предания о колдунах: «...Тоску на человека наведет или... чтобы мужчина к женщине или женщина к мужчине пристрастие имели...» (13, т. 2, 258). Перечисленные Егором Парменовым опасности нечистой силы представляют невольный выход его потайным

страхам и недоумению перед самим собою: он упоминает и тоску, которая его, в собственных глазах весьма утонченного человека, заставила забраться в самую глушь. «Пристрастие» «мужчины к женщине» реализуется в необъяснимом для него самого тяготении к далекой от городского шика Марфе. Скромная Марфуша представляет зеркальную противоположность его супруге, с которой Егор вынужден был вступить в брак – «мамзели, исполнявшей... при барине должность мадамы» (13, т. 2, 254).

В отношении Егора, как и в обращении к коллективному бессознательному, Писемский настаивает на близости переживаний образованного человека и крестьянина. С этой точки зрения показательно, что жалобы Егора – «здесь народ прехитрый: ...и то выдумает, чего нам и во сне не снилось» (13, т. 2, 257) – представляют невольную цитату любимого шекспировского афоризма Писемского: «Есть многое на свете, друг Горацио, что нашей философии не снилось».

В подтексте рассказа объединяющую роль играет мотив ветра, вихря – «...только по ветру пустит». «С образами хаоса тесно связан образ вихря, ветра» (11, 78). По народным представлениям вихрь является сопроводителем нечистой силы. Егор, ставший жертвой хаоса чувств, сеет хаос вокруг себя – крадет наивную Марфу, заставив хлебнуть «крепкого виныща», и приказывает говорить, что та «подхвачена вихрем». В отношении Марфуши Егор (Георгий) сыграл роль настоящего Змея-искусителя и губителя. Финальное восклицание: «Прямые *лешии*» (курсив автора. – *О. Т.*) (13, т. 2, 300) – подтверждает правоту подтекста.

Если в целях расширения психологического подтекста действий Егора Писемский обращался к Шекспиру, в отношении Марфы он попытался напомнить пушкинское слово о всевластности и необъяснимости любви. В журнальной редакции привязанность Марфы к пожилому управителю ассоциируется с любовью Марии к старику Мазепе («Полтава»). Это сближение вызвало протест П. В. Анненкова, поскольку «Мазепа имел за себя величие сана, таинственность своих замыслов, волнение суровых мыслей..., а здесь действует... не совсем симпатичный ...приказчик» (1, 84). Писемский был вынужден прислушаться к замечаниям рецензента и в позднейших редакциях заменил «пушкинскую» мотивировку доводами народной мудрости: «...Полюбится сатана лучше ясного сокола».

Таким образом, в поисках идейного смысла рассказа читателю приходится пройти сложный путь. Первый, очевидный ход развития сюжета – от разоблачения «лешего» к поискам истинных причин таинственных и необъяснимых событий, от подозрений до наказания виновника. Подобная трактовка свидетельствует о близости Писемского идеалам «Современника» (и так воспринял рассказ Н. Г. Чернышевский). Параллельно развертывающийся писателем подтекст, однако, близок размышлениям Ж. Санд о невозможности выявления настоящих причин происходящего и побуждений действующих лиц.

Проведенное мною эмпирическое изучение ранних (1850–1859) произведений Писемского в широком журнальном контексте (место публикации, контекст, журнально-критические отзывы) позволило прийти к выводу о широкой эрудиции писателя и связанной с нею внутренней полемичностью каждого произведения, касающейся как литературных, так и журнальных связей.

Литература

1. Анненков П. В. Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году // Анненков П. В. Критические очерки / под ред. И. Н. Сухих. СПб., 2000.
2. Аннинский Л. А. Сломленный. Повесть о Писемском. Икс, игрек и зет «крестьянского быта» // Аннинский Л. А. Три еретика. М., 1988. С. 25–55.
3. [Б.н.] Хозяйственно-статистические очерки Астраханской губернии [Рецензия] // Современник. 1852. № 1. Отд. 6. С. 121–122.
4. Власова З. И. А. Ф. Писемский // Русская литература и фольклор (первая половина XIX века). Л., Наука, 1976. С. 384–406.

5. Демченко А. А. Из истории полемики Н. Г. Чернышевского с А. В. Дружининым // Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 4. Саратов, 1965. С. 83–92.
6. Дружинин А. В. Прекрасное и вечное: сб. ст. М., 1988.
7. Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX в. М., 1982.
8. Зельдович М. Г. Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов и русская критика их времени // Зельдович М. Г. Творческое поведение. Ч. 2. Харьков, 2010. С. 608–661.
9. Иванов Ив. Писемский. СПб., 1898.
10. Лебедев Ю. В. Алексей Феофилактович Писемский. Жизнь. Творчество. Литературная судьба // Лебедев Ю. В. В середине века. М., 1988. С. 324–330.
11. Левкиевская Е. Е. Вихрь // Славянская мифология. М., 2002.
12. Оганян Н. С. Художественное своеобразие очерков и рассказов Писемского // Научные доклады высшей школы. Ереван: Филологические науки. № 6. С. 93–123.
13. Писемский А. Ф. Собр. соч.: в 9 т. / под ред. А. П. Могилянского, подг. текста и примеч. М. П. Еремина. М., 1959.
14. Санд Ж. Ночные видения в деревьях // Современник. 1852. № 1. Отд. 4. С. 72–81.
15. Скафтымов А. П. Белинский и драматургия Островского // Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958.
16. Смирнова Ю. А. Речевая структура образа героя-рассказчика в повестях и рассказах А. Ф. Писемского // Введение в литературоведение. М., 1999.
17. Тихомиров В. В. Русская литература 60-80-х годов XIX века в свете историко-функционального изучения. Иваново, 1988.
18. Филиппов Т. СОВРЕМЕННОСТЬ, Январь <1852> // Москвитянин. 1852. № 3. Отд. 5. С. 88.
19. Чернышевский Н. Г. Полно собр. соч.: в 16 т. М., 1948. Т. 4. С. 721.
20. Чешихин (Ветринский В. Е.). А. Ф. Писемский // История русской литературы XIX века / под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М., 1909. Т. 3. С. 232–252.

УДК 821.161.1.09"18"

Е. В. Макарова

*Владимирский государственный университет имени А. Г. и Н. Г. Столетовых
lata28@mail.ru*

ВОПЛОЩЕНИЕ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В СИСТЕМЕ ПЕРСОНАЖЕЙ КНИГИ РАССКАЗОВ «ЗАПИСКИ ОХОТНИКА» И. С. ТУРГЕНЕВА

В книге рассказов «Записки охотника» система персонажей является одним из компонентов циклического целого. В статье рассматриваются группы или «гнезда» персонажей, существующих в произведении, выявляются их характерные черты, а также способы воплощения в них национального характера. Подробно исследуется центральный тип книги – народный романтический характер.

Ключевые слова: И. С. Тургенев, «Записки охотника», книга рассказов, система персонажей, национальные особенности.

Ye. V. Makarova

*The Stoletovs Vladimir State University
lata28@mail.ru*

RUSSIAN NATIONAL CHARACTER IN IVAN TURGENEV'S BOOK OF SHORT STORIES «A SPORTSMAN'S SKETCHES»

In the book of short stories «A Sportsman's Sketches», written by Ivan Turgenev, the system of the characters functions as one of the components connecting the whole text. The two groups of the characters are researched in the article, each character is a strong personality in Ivan Turgenev's text, but all of them have many traits in common, so we can distinguish types of the romantic or realist between them and learn those gestures of national character, which are focused in them.

Keywords: «A Sportsman's Sketches», short stories book, cycle, personality, national character.

Говоря в компонентах, связующих циклическое образование в единое целое в книге рассказов И. С. Тургенева «Записки охотника», стоит отметить систему взаимосвязанных мотивов произведения (охоты, природы, дороги), единый фокус рассказчика-повествователя,

заданные пространственно-временные ориентиры – изображение жизни русской провинции середины XIX века, и, несомненно, сложно выстроенную систему персонажей, охватывающую основные слои населения указанного промежутка времени.

По словам В. О. Ключевского, в первой трети XIX века происходили процессы самоидентификации европейских народов, в которые органично вписывалась и Российская Империя. С попыткой трактовать национальный характер связана проблематика «Выбранных мест из переписки с друзьями» (1847 г.) Н. В. Гоголя, ответное письмо В. Г. Белинского, наконец, «Философические письма» П. Я. Чаадаева. Первое философическое письмо, опубликованное в 1836 году в журнале «Телескоп», положило начало полемики между двумя сформировавшимися идейными направлениями. Указанные произведения были важными звеньями полемики между западниками и славянофилами, равно как и оказали определенное влияние на раннее творчество И. С. Тургенева, совпали со временем создания «Записок охотника».

Полемика между западниками и славянофилами затрагивала как вопрос осмысления русской истории, так и проблему выбора национального пути. Первые произведения И. С. Тургенева появились в разгар журнальной борьбы между двумя направлениями. Молодой писатель сразу был причислен к лагерю западников: «Никто не испытал на себе полнее и болезненнее действие этой перестрелки между двумя центрами нашего развития, как И. С. Тургенев, очутившийся в среде их, когда явился из-за границы, выступив вскоре потом и на литературное поприще с поэмой “Параша” (1843 год). Заподозрив в нем с первых же шагов истого западника, партия, недружелюбно смотревшая на образцы чуждого воспитания и развития, словно задалась мыслью собрать как можно более помех на его жизненном пути... О произведениях Тургенева до “Записок охотника” иначе и не говорилось, как о чудовищностях западного развития, пересаженных, без всяких признаков таланта, на русскую почву» (1, 217).

Однако и в самих «Записках охотника» находим отражение некоторых идей, близких западническому мышлению. К примеру, крестьянин Хорь в первом рассказе книги становится образцом индивидуального, рационального хозяина. Герой живет в отдалении от деревни, в лесу, полагается только на свои силы, поддержку сыновей. Схожим с ним по типу характера является рассудительный однодворец Овсянников в одноименном рассказе – в чертах характера этих персонажей подчеркивается рассудительность, разумность, самостоятельность. Хорь заявлен как индивидуальный хозяин, хозяин-фермер по типу западного. Он лишен независимости, но в этом видит пользу, на вопрос охотника, почему он не хочет освободиться от крепостного гнета, герой отвечает: «Теперь я своего барина знаю и оброк свой знаю» (4, 12). Пример разумного единоличного (не общинного) хозяина для автора является положительным образцом, более того, как указывает писатель, образцом национального типа; в сравнении крестьянина Хоря с Петром I Тургенев замечает: «Петр Великий был по преимуществу русский человек, русский именно в своих преобразованиях. Русский человек так уверен в своей силе и крепости, что он не прочь и поломать себя» (4, 16).

Реформы Петра I были краеугольным камнем в полемике двух направлений: западники мыслили их началом верных перемен, славянофилы видели причины утраты духовного единства, родства всех сословий. В книге нет места народной массе: в каждом из героев автор видит индивидуальность, будь то мальчики у костра в рассказе «Бежин луг» или ярмарка в уездном городе Лебедянь.

Однако характеры, подобные крестьянину-рационалисту Хорю, становятся лишь частью общей картины, воссоздающей национальный характер во всей его сложности, неоднозначности – особая роль в книге отведена героям-народным романтикам, к ним можно отнести Калиныча («Хорь и Калиныч»), Касьяна («Касьян с Красивой Мечи»), Ермолая («Ермолай и мельничиха»), Бирюка («Бирюк»), Лукерью («Живые мощи»). Интересно, что бесприютность и неприспособленность к жизни, неумение приживаться на одном месте вместе с от-

сутствием прочных корней выделял как качества типично национальные П. Я. Чаадаев в первом «Философическом письме». «Все словно на перепутьи. Ни у кого нет определенного круга действия, нет ни на что добрых навыков, ни для чего нет добрых правил, нет даже и домашнего очага, ничего такого, что бы привязывало, что пробуждало бы ваши симпатии, вашу любовь, ничего устойчивого, ничего постоянного; все исчезает, все течет, не оставляя следов ни вовне, ни в вас» (5, 19). Подобная характеристика касается всех сословий, как нельзя лучше определяет сущность характера помещика Петра Петровича Каратева – героя, вмещавшего, по Тургеневу, тип «русака» (таким было черновое заглавие рассказа об этом персонаже). В нем та же неприютность сочетается с типично русским размахом, страстностью природы: «Люблю... покуражиться», – говорит Каратаев охотнику. Герой рассказа влюбился в чужую крепостную крестьянку, не смог ее выкупить и тайно вывез к себе в имение, ряд событий рассказа фактически приводят к гибели девушки. Не находя себя в деле, не желая и не умея обременять себя хозяйственными вопросами, он решает уехать в Москву – в дороге знакомится с охотником. В эпизоде второй встречи героев мы видим Каратаева в одном из ресторанов Москвы, где он с упоением цитирует охотнику монолог Гамлета: ранимая и страстная натура героя снова проявляет себя, однако здесь же сохраняется и углубляется обусловленная отсутствием «корней» неприспособленность к делу.

Действие внутренних сложных законов, колоссальной силы, направленной в конечном итоге на разрушение (ср. с героями Ф. М. Достоевского) обнаруживается и в характере другого потомственного дворянина, помещика Чертопханова («Чертопханов и Недопоскин», «Конец Чертопханова»). Если Каратаев растрчивает свою жизнь в ресторанах Москвы, то Чертопханов слишком горд для этого. Характер его соединяет в себе силу и страстность, которые разрушают все на своем пути, вплоть до самого себя. История Чертопханова не могла не окончиться трагедией: несоизмеримость, несопоставимость личности в высшей степени гордой на руинах сначала, в первом рассказе («Чертопханов и Недопоскин»), собственных владений (имение находится в полном запустении), потом – собственных чувств: уход любимой им цыганки Маши воспринимается героем как предательство, провоцирует «падение», личностный слом, который ведет к самоуничтожению. Чертопханов патологически не может причинить никому зла, момент детально рассматриваемого автором в повести «Конец Чертопханова» «падения» – гибели предельно честной и гордой личности, где даже центральная сцена рассказа – убийство Чертопхановым любимого коня – это, прежде всего, «убийство себя», своих чувств.

Тургеневское преувеличение, выпуклое изображение национальных черт в героях книги намечает вполне свойственные крайности. Так, дворянин Чертопханов ни на миг не мог подчиниться кому бы то ни было, в то время как герои-крестьяне (мельничиха Арина, Степушка, Туман, Лукерья) привыкли находиться в подчинении и не видят для себя иного выхода. Образ буфетчика Васи, наказанного за мелкую провинность в рассказе «Два помещика», равно, как и диалог охотника с крестьянином по прозвищу Сучок в очерке «Льгов» (герой был то рыболовом, то поваром, то кучером в зависимости от требований новых помещиков) подтверждают мысль П. Я. Чаадаева: «Горе народу, если рабство не смогло его унижить, такой народ создан, чтобы быть рабом» (5, 173).

Чаадаев же указывает на подражание другим нациям как на типично русскую черту. Примеры подобного слепого подражания видит тургеневский рассказчик в манерах помещика Пеночкина («Бурмистр»), у которого «дом построен по плану французского архитектора, люди одеты по-английски», усадьбе госпожи Лосняковой, которая была сделана «в новом вкусе» («Контора»).

Несомненно, выдающимся национальным качеством становится стихийная сила, соединенная с природным талантом. Широта и укорененность этих двух качеств сопоставимы с образами леса и степи, переходящими из рассказа в рассказ в тургеневской книге. Крестьянские

образы сопрягаются, сопоставляются с картинами русской природы, через природу объясняется и наличие таланта в народе, и его специфика. Так же, как и природа является силой мистической, могущественной и до конца непостижимой, – подобно ей народный талант соседствует со стихийной, укорененной силой. Примерами в данном случае могут служить образы Якова Турка и Дикого Барина («Певцы») – участника соревнования певцов и главного судьи. В Диком Барине охотник видит отражение колоссальной природной силы, той, что сопоставима с преобразованиями Петра I: «Казалось, какие-то громадные силы угрюмо покоились в нем, как бы зная, что раз поднявшись, что сорвавшись раз на волю, они должны разрушить и себя и все, до чего ни коснутся» (4, 218).

Не случайно в качестве «квинтэссенции русской души» Тургеневым была избрана народная песня. К примеру, А. Н. Радищев «Путешествии из Петербурга в Москву» (1790 г.) указывал: «Кто знает голоса русских песен, тот признается, что есть в них нечто, *скорбь душевную* означающее. Все почти голоса суть тону мягкого... В них найдешь *образование души нашего народа*» (курсив мой. – Е. М.) (3, 30). Через это «скорбное пение» Якова Турка Тургенев попытался раскрыть «загадочную русскую душу». Однако вторым важнейшим приемом, указывающим на национальный характер, становится композиционные слом рассказа – смешение прекрасной, загадочной и торжественной ночи и крика «Антопка-а-а... Тебя тятя высечь хочи-и-и-т» (4, 225), картин удивительного состязания певцов в притынном кабаке, минут общего единения и безобразной и бессвязной пьяной ночи.

Стихийное начало в национальном характер тесно связано с «недействительностью» рациональных законов, – отсюда вера русского человека в «авось». В очерке «Стучит!» герой, правивший повозкой, нерасторопный, невнимательный мужик Филофей, уснул ночью, проснувшись же, обнаружил себя и повозку посреди реки (прекрасная, волшебная картина раскрылась в этот момент перед рассказчиком), – тут же мужик объясняет охотнику, что лошади сами выведут, найдут дорогу вброд через реку. Рассказ «Стучит!» повествует о встрече охотника с «добрыми разбойниками» по дороге в Тулу. Характерный стук издавала повозка лихих людей, услышав его, охотник вынужден довериться слепому случаю. В результате, ситуация разрешается благополучно: повозка с разбойниками проезжает мимо охотника, – позднее рассказчик узнает, что на той же дороге в тот вечер простые путники были ограблены и убиты.

Очерк «Стучит!» так же, как и рассказы «Конец Чертопханова», «Живые мощи» были доработаны и добавлены Тургеневым в книгу «Записки охотника» в 70-х гг. XIX, почти через двадцать лет после ее первого издания. Автор указывает в них не просто на типичные русские черты: смирение Лукерьи из «Живых мощей», надежда на «авось» и вера в предопределение Филофея из очерка «Стучит!» и т. д. – но раскрывает качества уникальные, в которых проявляется истинная «русскость», отчасти отражая и идеи славянофилов. Так, Лукерья становится образцом высшей духовности, уже не разрушительной, как Дикый Барин или Чертопханов, но созидательной внутренней силы (ср. характер Платона Каратаева в «Воине и мире» Л. Н. Толстого). Героиня, бывшая до случившейся с ней внезапной болезни, одной из красивейших девушек деревни, не держит ни на кого и ни на что зла. Смирение Лукерьи перед той ситуацией, теми обстоятельствами, в которых она оказалась, кроткое терпение ее указывает на нравственные силы народа. В какой степени Чертопханов, Каратаев, Гамлет Василий Васильевич не могут осознать действительного положения, смириться с общим ходом вещей, в той же степени героиня рассказа смогла принять свою ситуацию, согласиться и примириться с ней. В диалоге с охотником проявляется уникальное свойство Лукерьи, приближающее ее к русским святым – это умение сохранять радость жизни, «теплота сердца».

Итак, система персонажей книги рассказов «Записок охотника» отражает актуальные для 30–50-х гг. XIX в. мысли об уникальном характере русского народа, некоем «строе русской души», вмещает в себя как западнические, так и славянофильские идеи. Важно отметить, что

книга Тургенева была быстро переведена на европейские языки (сначала на французский, вслед за тем на немецкий и английский), пользовалась большой популярностью на западе во второй половине века. Можно предположить, что «Записки охотника» положили начало формированию культурного феномена «загадочной русской души» в восприятии русской культуры на западе.

Литература

1. Анненков П. В. Замечательное десятилетие // Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1989.
2. Ключевский В. О. Лекции по русской истории. Часть третья [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.runivers.ru/lib/book7813/>.
3. Радищев А. Н. Сочинения. М., 1988.
4. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. писем в 30 т. Т. 3: Записки охотника. М., 1979.
5. Чаадаев П. Я. Сочинения. М.: Правда, 1989.

УДК 821.161.1.09"18"

О. В. Белопухова

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
klepa3367@mail.ru

К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ И. С. ТУРГЕНЕВА И Ф. ШИЛЛЕРА («ТЕКЛА»)

В статье рассматривается воздействие драмы Ф. Шиллера «Валленштейн» на становление оригинальной концепции любви в творчестве И. С. Тургенева, определяется взаимосвязь женских образов тургеневской прозы с образом шиллеровской Теклы.

Ключевые слова: творчество Ф. Шиллера, проза Тургенева, тема любви, женские образы у Тургенева.

O. V. Belopukhova

Nekrasov Kostroma State University
klepa3367@mail.ru

ON THE ISSUE OF CREATIVE CONNECTION OF IVAN TURGENEV AND FRIEDRICH SCHILLER («THEKLA – A PHANTOM VOICE»)

In the article is considered the influence of Schiller's drama «Vallenstein» upon the formation of conception of love in Turgenev's creative work. Woman's imageries in Turgenev's work are closely connected with romantic imagery of Schillers Tekla.

Keywords: creative work of Schiller; prose of Schiller; subject of love, woman's imageries in Turgenev's work.

В парижском архиве Тургенева сохранилась большая тетрадь, посвященная исключительно «Стихотворениям в прозе». Над авторским обращением «К читателю» в качестве эпиграфа цитировалась строка из стихотворения Шиллера «Текла». Русский писатель неоднократно обращается в своём творчестве к произведению Ф. Шиллера «Валленштейн», отсылая читателя к образам поэмы в разных контекстах, и образ Теклы, безусловно, имеет для него особое значение

Годы учения в Берлинском университете, проведённые в атмосфере русской студенческой колонии, знакомство со Станкевичем – эти факты биографии молодого Тургенева объясняют испытанное им глубокое влияние русско-немецкой философско-поэтической культуры конца 30-х годов, которую невозможно представить без Шиллера и его романтических героев. К этому времени относится знакомство Тургенева с Шиллером, немаловажную роль в восприятии которого сыграли и переводы Жуковского, которого пленял «чудный образ» Теклы. Песня Теклы «Тоска по милом» была знакома романтически настроенным молодым людям его поколения. Вот конец этой песни:

Но сладкое счастье не дважды цветет,
Пусть же драгое в слезах оживет!

Любовь, ты погибла, ты, радость, умчалась,
Одна о минувшем тоска мне осталась! (1, 24).

Русского писателя привлекала в шиллеровских произведениях особая философия любви, в чём-то близкая его художественным исканиям. Любовь для Тургенева всегда оставалась самой таинственной и самой ценной составляющей человеческой жизни. Сам он не скрывал колоссальной роли любви в его судьбе: «Вся моя жизнь пронизана женским началом. Ни книга, ни что либо иное не может заменить мне женщину... Как это выразить? Я полагаю, что только любовь вызывает такой расцвет всего существа, какого не может дать ничто другое...» (2, т. 16, 264) В этом признании заложены основы тургеневского художественного творчества.

И. Тургеневу был открыт «сверхчувственный пласт любви» (В. Топоров), о чём писал Б. Зайцев: «...Любовь являлась ему мистическим просветом. Он знал о божественном ее происхождении, отказаться от предельного взгляда на любовь значило бы для него отказаться от себя и своего писания...» (2, т. 12, 245). Этому способствовал не только личностный жизненный опыт писателя, но и особое понимание им универсальных законов жизни. Тургеневская философия любви необычайно широка, многомерна, диалектична, усложнена глубокими этико-эстетическими требованиями.

«Любовь – великое слово, великое чувство» (2, т. 15, 11), но только жертвенная любовь, забывающая себя, все в себе, может соединить в праведном и настоящем союзе два разных существа. Любить жертвенной любовью, с точки зрения Тургенева, способны лишь женщины, для которых все их жертвы кажутся легкими и незначительными, потому что все они в большей или меньшей степени наделены особой целостностью духа, они «прекрасны в цельности своего чувства, в жертвенном самозабвении» (2, т. 7, 88).

У Тургенева трагическая концепция любви усугублялась также невозможностью примирить субъективное и объективное, уравновесить сознание долга, необходимость жертвы и потребность счастья «вследствие как природных, общественных законов, так и несовершенства самого человека» (6, 79). Тургенев был певцом «первой любви» и почти никогда не изображал брачных отношений, защищая высшую сущность любви духовной, бесплотной. Для понимания тургеневской концепции любви большое значение имеют произведения, написанные им в 1840–1850-е годы, в годы тяжелых внутренних переживаний, осмыслений и окончательных решений. Возвышенные самоотверженные тургеневские девушки (Наталья Ласунская, Ася, Лиза Калитина) схожи с Теклой, миру реальных отношений, грязной действительности они противопоставляют свою нравственную чистоту, честь и правдивость.

Чем же привлекала Тургенева Текла Шиллера? Обратимся к произведению Шиллера «Валленштейн». В 1797 году Шиллер возвращается к драматургии, осуществляя давно задуманный план трилогии о легендарном полководце Валленштейне. Замысел созрел медленно, хотя исторические материалы были изучены поэтом еще в годы работы над «Историей Тридцатилетней войны». Тема привлекала его именно той масштабностью, к которой он стремился в своем искусстве. Однако, спустя несколько дней после окончания «Валленштейна» (19 марта 1799 г.) Шиллер писал Гете: «Склонность и неудержимое желание влекут меня к вымышленному, не историческому, а чисто человеческому, исполненному страстей сюжету; солдатами, героями и властителями я сыт по горло».

Кроме исторической антитезы Валленштейн – Терцки, Шиллер создает другую, еще более значимую для концепции трагедии. Эту антитезу Валленштейну вносит образ Макса Пикколомини. Это – программный шиллеровский герой, воплощающий светлую мечту поэта. Он в чем-то близок Фердинанду из «Коварства и любви», в чем-то – маркизу Позе из «Дон Карлоса». Он один стоит в стороне от всех политических интриг. Перед Валленштейном он преклоняется, служит ему бескорыстно, и ему очень хочется видеть своего кумира вершителем судеб страны во имя грядущего близкого мира. Так же чиста и бескорыстна его любовь

к дочери Валленштейна Текле – с нею у него не связаны никакие честолюбивые замыслы. Он не задумывается и над тем, какую роль Текле предназначает отец в своих далеко идущих политических расчетах.

В рамки трилогии, насыщенной политическими страстями, Шиллер вписывает полные глубокого лиризма сцены нежной, возвышенной и самоотверженной любви Макса и Тэклы. Это своего рода трагическая идиллия, безжалостно оборванная роковыми обстоятельствами окружающей жизни. Макс и Тэкла одиноки и беззащитны в мире зла.

Макс и Текла, если пользоваться терминологией Шиллера, это – «прекрасные души», чуждые эгоистическим стремлениям реального мира, сохраняющие среди грязи и пороков общества чистую совесть, честность и правдивость, верность идеалам дружбы и любви; это – возвышенные характеры, которые в обстановке борьбы корыстолюбивых и честолюбивых стремлений не утратили душевной гармонии и не знают зла. В отличие от всех остальных действующих лиц трилогии Макс и Текла – лица не исторические, являются поэтическим вымыслом Шиллера. Их образы создают в трилогии как бы второй план – план идеальный, романтический, противопоставляемый основному, ведущему плану – реалистическому. Образы Макса и Тэклы играют в общей концепции драмы важную роль.

Любовь, которая возникла между детьми двух политических врагов – Октавио Пикколомини и Валленштейна, чиста и возвышенна. Макс и Текла ничего не знают о том, что Валленштейн и его окружение хотят использовать их прекрасное чувство для определенной политической цели: их любовь должна помочь привлечению старшего Пикколомини на сторону Валленштейна. Но они вовсе не думают выдать Теклу замуж за Макса: Валленштейн мечтает о короне для своей дочери. А между тем Текла полюбила Макса всей силой своей чистой, юной души.

Макс не видит для себя выхода – он ищет смерти и погибает, предприняв безнадежную атаку на позиции шведов. Вся боль и безнадежность их судьбы выражена в словах прощания Макса с Тэклой.

«Прекрасное, вот твой удел суровый!», – завершает Шиллер последний монолог Тэклы, которая и сама принимает решение уйти из жизни.

Как Макс является одним из многочисленных мечтателей и идеалистов, выведенных Шиллером, так и Тэкла примыкает к той же категории чистых душою, благородных девушек Шиллера. Её любовь к Максиму носит идеальный, мечтательный характер. Те сцены, где они оба появляются, вводят мягкое, поэтическое в общий сумрачный и тревожный тон двух последних частей трилогии. Дочь Валленштейна прелестное, поэтическое создание, без которого две последних части трилогии были бы не полны. Однако, в сцене «Смерти Валленштейна» Текла производит другое впечатление, когда она посылает Макса, который мечется между долгом офицера и привязанностью к Валленштейну и любимой девушке, на войну со шведами и соглашается расстаться с ним, обнаруживая неожиданную рассудительность и понимание долга. Дети враждующих между собою отцов, выступившие на жизненную дорогу в тревожные дни войны, являются глашатаями искренней, неподдельной любви, благородного идеализма, гуманного миролюбия.

Возвышенная трагическая окрашенность любовного чувства проявилась и в философско-лирических повестях писателя (начиная с «Затишья» и заканчивая «Первой любовью»), которые предопределили характеры его поздних романов и повестей. Это и единожды данный человеку решающий миг жизни, «миг счастья», способный перевернуть его судьбу, но не реализованный героями в силу разных причин («Ася», «Первая любовь», «Затишье», «Переписка», «Фауст»); это вмешательство в судьбу героев иррационально-мистических сил, неподвластных человеческому разуму («Фауст»); это способность к самоотверженной любви со стороны девушки и умственная любовь, любовь воображения, человеческая несо-

стоятельность мужчины («Затишье», «Переписка», «Ася»). Тургеневские девушки идут по стопам Теклы, романтическое чувство не даёт счастья, осложняется драматической нотой, связанной со сложными обстоятельствами личной и социальной жизни героинь.

Как и Текла, Марья Александровна в «Переписке», являясь носительницей высокого романтического чувства, с презрением отвергает брак по рассудку, как примирение с обывательским благополучием. Вопреки всем обстоятельствам она остаётся верна пережитой ею идеальной любви. Идеальная любовь Лизы и Лаврецкого в «Дворянском гнезде» нежизнеспособна, она вступает в противоречие с требованиями нравственного закона. Лиза обращается к идее нравственного долга, то есть отречения от личного чувства, которое представилось ей «преступным», потому что «нельзя разлучать то, что Бог соединил». Она покоряется судьбе, и мы не узнаем, о чём она думала, увидев через много лет любимого, – это останется тайной её души.

Для Шиллера и Тургенева женщина была носительницей той вечной, идеальной любви, которой живет человечество, и только женское сердце хранит в себе бесценные сокровища, выражающиеся в жертвенности и самоабвенности духа. Тургенев, познавший в жизни любовь земную и небесную, отразил ее лики в своих произведениях. Обаяние шиллеровской Теклы было настолько велико, что оставило глубокий след в душе писателя, заставляя обращаться к образу вновь и вновь, и единственно приемлемой и вечной является для Тургенева любовь небесная, т. е. духовная.

Литература

1. Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 5. М., 1959.
2. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. Т. 16. М., 1980.

УДК 821.161.1.09"18"

Н. К. Ильина

*Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
nk_ilina@mail.ru*

**РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СПОНТАННОЙ РЕЧИ
И РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ БЫТОВОЙ КОМЕДИИ:
КОМИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ А. А. ПОТЕХИНА «БРАК ПО СТРАСТИ»
И А. Н. ОСТРОВСКОГО И Н. Я. СОЛОВЬЁВА «СЧАСТЛИВЫЙ ДЕНЬ»**

В статье анализируются статистические показатели, которые характеризуют ритмические особенности речи персонажей в двух бытовых комедиях XIX века и в современной спонтанной речи.

Ключевые слова: спонтанная речь, ритмические характеристики речи, синтагма, межфразовые и фразовые компоненты.

N. K. Il'ina

*Nekrasov Kostroma State University
nk_ilina@mail.ru*

**RHYTHMIC PECULIARITIES OF SPONTANEOUS SPEECH
AND PERSONAGES' SPEECH OF COMEDIES OF MANNERS:
ALEXEI POTEKHIN'S «PASSION MATCH» AND ALEXANDER OSTROVSKY
AND NIKOLAY SOLOV'YOV, THE PLAY «A HAPPY DAY»**

The article analyses statistic data characterising rhythmic peculiarities of personages' speech in two 19th century comedies as well as in present-day spontaneous speech.

Keywords: spontaneous speech, speech rhythmic characteristics, syntagme, interphrase and phrase components.

В данной статье автор ставит перед собой цель выяснить, насколько близка разговорная драматургическая речь в бытовых комедиях XIX века современной спонтанной речи. Отсюда вытекают и задачи статьи: 1) показать характерные ритмические особенности разговорной речи в комических пьесах XIX века; 2) сравнить полученные данные с ритмическими показателями спонтанной речи конца XX – начала XXI веков. Для этого анализу подвергнуты две пьесы драматургов второй половины XIX века, «Брак по страсти» А. А. Потехина и «Счастливый день» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьёва. Объем проанализированного материала составляет: 3488 ритмических слов, 13679 слогов, 2056 синтагм, 1062 фразы, 478 фразовых компонентов. Объем проанализированного материала спонтанной речи XX – начала XXI веков включает 2580 ритмических слов, 1117 синтагм (диалогические реплики и рассказы); из них 1316 ритмических слов, 589 синтагм (только диалогические реплики).

Подготовка текстов пьес основывалась на правилах разметки, окончательно установленных А. Н. Колмогоровым и А. В. Прохоровым (3). Методика анализа ритма прозы на основе подсчета количества зачинов и окончаний синтагм (отрезков речи, произносимых на одном дыхании), фраз (предложений) и фразовых компонентов (простых предложений в составе сложных) разработана М. М. Гиршманом (2) вслед за Б. В. Томашевским (7). Подсчет статистических данных производился с помощью компьютерной программы, разработанной на кафедре информатики КГУ им. Н. А. Некрасова под руководством В. А. Ивкова по проекту автора статьи.

Методика М. М. Гиршмана призвана выявить как общие ритмические тенденции в литературе отдельного периода, так и авторский ритмостиль, который обычно соответствует ритмическим характеристикам литературного направления и вместе с тем имеет свои особенности. Ритмика принципиально связана с типом и жанром речи, поэтому выбор жанра определяет ее больше, «чем принадлежность произведений одному и тому же автору» (2,

102). В нашем случае выбор жанра бытовой комедии обусловлен желанием понять, насколько близка речь героев естественной разговорной речи и, следовательно, выявить также и ритмическую специфику спонтанной (неподготовленной) речи. Предположив, что разговорная речь мало изменилась за последние полтора столетия, мы взяли для анализа мини-диалоги и устные рассказы разных людей, наших современников (1).

Анализируя диалогическую речь в прозаических произведениях XIX века с точки зрения ритма, М. М. Гиршман пришел к выводу о том, что разговорной речи свойственно преобладание ударных зачинов и женских или мужских окончаний, а также малых колонов (синтагм) над большими, при этом распределение окончаний тесно связано с единством отдельного произведения. Говоря о пьесе, следует, вероятно, уточнить, что предпочтение в речи героя тех или иных типов окончаний формирует ее особый ритм. Что касается авторского ритмостилия, то он складывается из пристрастия к тем или иным ритмическим составляющим при создании реплик разных персонажей и их повторении в других пьесах.

Следовательно, ритм речи персонажей у драматургов второй половины XIX века должен обладать как индивидуальными характеристиками, так и чертами авторского ритмостилия.

Обе анализируемые комедии схожи по своему содержанию: девушки-бесприданницы стремятся во что бы то ни стало выйти замуж, хотя условия, в которых они живут, ограничивают их шансы.

Юлинька в комедии А. А. Потехина «Брак по страсти» после окончания пансиона томится в деревенской глуши, где ее мать-помещица озабочена хозяйственными делами усадьбы, а брат-гусар тратит доходы семьи. Она читает книги и мечтает о замужестве, но единственным подходящим женихом в округе оказывается только что овдовевший Осип Петрович, их богатый сосед. И мать, и брат Юлиньки решают склонить престарелого вдовца к новой женитьбе и для этого плетут тонкую интригу, сыграв на благородстве Осипа Петровича и его чувстве благодарности за искреннее, как ему казалось, участие в его утрате. Юлинька вовсе не против брака с богатым стариком, она подыгрывает матери и брату, и вместе они заставляют Осипа Петровича сделать ей предложение. Сам того не ведая, Осип Петрович оказался героем фарса под названием «брак по страсти». Неблаговидные поступки внешне вполне порядочных людей поданы автором с язвительной иронией. Вместе с тем пьеса высвечивает проблему, связанную с подневольным положением женщины, которая не сможет реализовать себя в этом обществе, если не выйдет замуж.

Настя в пьесе «Счастливейший день» живет в провинциальном городке, где ее отец служит начальником почтового ведомства, но семья многодетная, и его жалованья не хватает. Энергичная мать семейства бьется, чтобы свести концы с концами, пытается выдать замуж старшую дочь, помочь мужу вести дела, но супруг, погруженный в чтение газет, больше озабочен политикой, чем службой. Ему грозит отставка за небрежное ведение дел, однако это мало его беспокоит. Даже ревизия из Москвы во главе с его превосходительством генералом не может поколебать его олимпийского спокойствия. День, который вернул семье надежду, оказался счастливым благодаря усилиям умной Настеньки, веселой певуньи, очаровавшей и генерала, и его подчиненного, безликого чиновника по фамилии Иванов. Генерал задумал женить на ней своего помощника и протеже, чтобы иметь возможность впоследствии пользоваться ее расположением. Настя охотно соглашается на предложение Иванова, как согласилась бы на предложение любого другого, поскольку решающим аргументом становится не любовь, а желание поскорее уехать из родительского дома. За внешней веселостью и комичностью пьесы та же проблема женской зависимости от распорядителей этой жизни – мужчин. И хотя судьба Настеньки представляется ей вполне удачной, так как ей достанется самый послушный муж, любви в ее жизни, скорее всего, не будет, ведь она приняла навязанные жизнью правила и готова им следовать.

Русской речи свойствен узкий диапазон в зачинах межфразовых компонентов и безударные окончания. Заударные слоги чаще всего характеризуются нисходящим движением тона голоса, то есть от них не зависит основное направление мелодики, но они важны для общей характеристики мелодической структуры слова: «Резко, энергично звучат мужские окончания; здесь словоразделы (межсловесные границы) проходят сразу после ударного слога... Более плавны женские окончания. Напевны окончания дактилические, они замедленны, они “распеваются” ...И именно в силу редкой употребительности дактилический словораздел может приобретать особую выразительность» (8, 74).

С точки зрения распределения зачинов и окончаний на уровне синтагм, межфразовых и фразовых компонентов (табл. 1) результаты обеих пьес сходные: преобладают ударные зачины и женские окончания, что характерно для живой русской речи. Единичные исключения, например, предпочтение ямбических зачинов синтагм и межфразовых компонентов или мужских окончаний синтагм и фразовых компонентов, характеризуют индивидуальный ритм речи персонажей. Так, в речи Настеньки («Счастливый день») на уровне синтагм и межфразовых компонентов хорей несколько уступают ямба. Это придает зачинам ее реплик более широкий диапазон, а наряду с безударными окончаниями межфразовых компонентов увеличивает впечатление мягкости и покладистости, которое она хочет произвести: «*А мне* /ужа*сно хочется полюбить кого-нибудь: /э*то, должно быть, очень инте*ресно*»; «*В тако*м случае, / отста*вка и мне, / его* письмоводителю*»(5, 125, 130). Здесь и далее в примерах звездочкой отмечены ударения, косой чертой отделяются синтагмы, знаками <...> обозначены фразовые компоненты.

Зачины фразовых компонентов в русской речи, как правило, ямбические, но в речи Насти преобладают ударные фразовые зачины. Та же особенность в речи Юлиньки («Брак по страсти»). Можно предположить, что повышение тона голоса на ударном слоге после паузы, за которой следует фразовый компонент, создает экспрессивное напряжение и свойственно эмоциональным или экзальтированным натурам.

Юлинька: *Воздух чудесный, <но*чь темная такая,> <ти*хо...> Не знаю, <что* со мной сделалось>* (6).

Мужские окончания синтагм и фразовых компонентов часто характеризуют уверенных в себе и в собственной непогрешимости людей. Таковы Петр Иванович, брат Юлиньки («Брак по страсти»), и отец многочисленного семейства Сандырев («Счастливый день»). Чиновник Иванов из той же комедии, напротив, не уверен в себе, оттого в его односложных репликах на уровне синтагм превалируют ударные зачины и мужские окончания: «*Не*т-с, / о*н ничего*...*»; «*Да*-с, / генера*л...*» (4, 124, 126). Если же он решается на высказывание, то ямбические зачины и безударные окончания фразовых компонентов в его речи составляют 49,2% и 47,6% соответственно: «... *она*, ваше превосходи*тельство, / она*, пожалуй, не пожела*ет... / может быть, я не понра*влюсь?*»(5, 132).

Хотелось бы отметить также и свойственное героям пьесы Островского и Соловьева обилие дактилических окончаний в речи отдельных персонажей. Так, в репликах Ольги Николаевны Сандыревой и особенно в репликах ее мужа их количество превышает одну четвертую часть всех окончаний и достигает почти одной трети. Нам уже приходилось отмечать это свойство в таких комедиях А. Н. Островского, как «Свои люди – сочтемся!» и «Доходное место» (3). Увеличение дактилических окончаний в прозе А.С. Пушкина отметил еще Б. В. Томашевский (7, 296). Дактилические окончания в фольклорных текстах придают напевность народной речи. В пьесе «Счастливый день» разговор супругов отмечен повышенной эмоциональностью, но благодаря дактилическим окончаниям их речь лишена резкости и отрывистости, сохраняя свою комичность:

Сандырева. *Слышите, Иван Захарыч, / слы*шите-с? Как вам нра*вится?*

Сандырев. ...*С вами, Ольга Николаевна, / жить нет никакой возмо*жности...*

Сандырева. *Скажи*те, пожа*луйста! Он же еще в прете*нзии ...* (5, 115)

Явные отличия касаются распределения синтагм по слоговому объему (табл. 2). Диалогическая спонтанная речь несколько отличается по своим параметрам от речи, включающей как диалогические реплики, так и монологи (рассказы). Рассказы придают спонтанной речи обстоятельность драматургической речи, объем как средней, так и наиболее частотной синтагмы увеличивается; тенденция к сближению малых и регулярных синтагм, типичная для современной обиходной речи, не столь явно прослеживается; увеличивается количество больших синтагм.

Пьеса А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева по своим показателям оказалась ближе к спонтанной речи нашего времени, чем комедия А. А. Потехина. В пьесе «Брак по страсти», написанной на 18 лет раньше, больше монологических высказываний, чем в комедии «Счастливый день», в речи персонажей больше регулярных и длинных синтагм, следовательно, средняя синтагма также длиннее. Это позволяет предположить, что ритм речи героев в комедии Потехина не столь близок к естественному ритму, как в комедии Островского и Соловьева, хотя и следует общим закономерностям ритмического строя русской разговорной речи.

Приложение

Таблица 1

Сводная таблица распределения зачинов и окончаний в репликах персонажей пьес А. А. Потехина «Брак по страсти» и А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева «Счастливый день»

Комические пьесы	«Брак по страсти» (1859)				«Счастливый день» (1877)			
	Елена Григорьевна	Юлия Ивановна	Петр Иванович	Осип Петрович	Ольга Николаевна	Настя	Сандырев	Иванов
<i>Тип зачина</i>	Зачины синтагм в %							
Хореический	38,4	37,8	36,1	36,9	40,2	33,1	42	44
Ямбический	30,8	30,3	34	29,5	34,3	37,7	29,5	33,7
Анапестический	18	21	19,4	20,5	17,1	19	20	15,2
Пеонический и гиперпеонич.	12,8	10,9	10,5	13,1	8,4	10,2	8,5	7,1
<i>Тип окончания</i>	Окончания синтагм в %							
Мужское	29,4	35,7	39,1	31,2	32,2	31,2	36	39,7
Женское	46	39,1	32,3	42,6	35,6	44,9	31,5	34,2
Дактилическое	17,5	17,2	24,4	24,6	26,5	18,8	30,5	23,9
Гипердактилич.	7,1	8	4,2	1,6	5,7	5,1	2	2,2
<i>Тип зачина</i>	Межфразовые зачины в %							
Хореический	53	48,7	50,5	49,2	46,9	38,9	48,7	57,5
Ямбический	27	26,5	33,6	27,9	33,3	41,7	28,8	23
Анапестический	13,9	12,4	8,4	18	13,9	13,2	17,1	16,1
Пеонический и гиперпеонич.	6,1	12,4	7,5	4,9	5,9	6,2	5,4	3,4
<i>Тип окончания</i>	Межфразовые окончания в %							
Мужское	32,2	38,1	31,8	27,9	31,2	32,4	30,6	33,3
Женское	45,2	42,5	38,3	49,2	38,6	46,5	34,2	40,2
Дактилическое	15,6	15	25,2	21,3	26,8	18,3	32,5	24,2
Гипердактилич.	7	4,4	4,7	1,6	3,4	2,8	2,7	2,3

Окончание таблицы 1

Комические пьесы	«Брак по страсти» (1859)				«Счастливый день» (1877)			
	Елена Григорьевна	Юлия Ивановна	Петр Иванович	Осип Петрович	Ольга Николаевна	Настя	Сандырев	Иванов
Тип зачина	Фразовые зачины в %							
Хореический	23,1	35,9	28,4	33,3	30,9	35,7	16,1	28,6
Ямбический	33,3	28,1	37,3	33,3	40,3	19,1	35,5	49,2
Анапестический	28,2	25	23,9	21,2	20,9	33,3	29	9,5
Пеонический и гиперпеонич.	15,4	11	10,4	12,1	7,9	11,9	19,4	12,7
Тип окончания	Фразовые окончания в %							
Мужское	33,3	32,8	35,8	33,3	33,1	26,2	48,4	30,2
Женское	43,6	40,6	34,3	45,5	37,4	52,4	16,1	47,6
Дактилическое	15,4	17,2	22,4	21,2	28,1	14,3	32,3	20,6
Гипердактилич.	7,7	9,4	7,5	--	1,4	7,1	3,2	1,6

Таблица 2

Распределение синтагм по словому объёму

	1–4 слога	5–10 слогов	11 слогов и более	Наиболее частотная синтагма	Её частотность	Средняя синтагма
Спонтанная речь XX века (мини-диалоги)	41,1%	45,8%	13,1%	3 слога	13,1%	6 слогов
Спонтанная речь XX века (диалоги и монологи)	38,1%	46,3%	15,6%	5 слогов	11,6%	6,4 слога
<i>А.А. Потехин «Брак по страсти» (1859)</i>						
Елена Григорьевна	18,5%	63,5%	18%	7 слогов	13,7%	7,5 слога
Юлинька	28,2%	54,2%	17,6%	6 слогов	11,3%	6,9 слога
Петр Иванович	24,8%	57,1%	18,1%	6 слогов	15,1%	7,2 слога
Осип Петрович	19,7%	58,2%	22,1%	5 слогов	15,6%	7,5 слога
В среднем	22,8%	58,2%	19%	6 слогов	13,3%	7,3 слога
<i>А.Н. Островский, Н.Я. Соловьёв «Счастливый день» (1877)</i>						
Ольга Николаевна	30,6%	56,6	12,8%	5 слогов	13,4%	6,5 слога
Настя	33,1%	54,2%	12,7%	6 слогов	13,6%	6,4 слога
Сандырев	40%	46,5%	13,5%	6 слогов	15,5%	6,1 слога
Иванов	48,4%	41,3%	10,3%	1 слог	14,7%	5,5 слога
В среднем	38%	49,7%	12,3%	4,5 слога	14,3%	6,1 слога

Литература

1. Источники примеров разговорной речи: *Кодзасов С.В.* Исследования в области русской просодии. М., 2009. С. 490–491; *Ширяев Е.Н.* Семантико-синтаксическая структура русского разговорного диалога // Русский язык в научном освещении. № 1. М., 2001. С. 132–147 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics2/shiryayev-01.htm> (дата обращения: 15. 04. 2015); <http://www.vevivi.ru/best/Razgovornaya-rech-ref197587.html> (дата обращения: 15.04.2015); Живая речь 1995: 12, 17, 27, 34, 40, 49, 51, 50, 55, 88, 97 // О некоторых стандартах в разговорном диалоге [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://englishschool12.ru/publ/interesno_kazhdomu/interesno_kazhdomu/o_nekotorykh_standartakh_v_razgovornom_dialoge/57-1-0-5130 (дата обращения: 14. 04. 2015); Корпуса звучащей речи [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://spokencorpora.ru/showtrans.py?file=02funny/FS_02-f_sp; http://spokencorpora.ru/showwritten.py?file=02funny/FS_09-f_wr; http://spokencorpora.ru/showwritten.py?file=02funny/FS_23-f_wr (дата обращения: 14. 02. 2016).

2. *Гиришман М. М.* Ритм художественной прозы. М., 1982.

3. Ильина Н. К. Особенности ритма русской драматургии: «Доходное место» А. Н. Островского и «Вакантное место» А. А. Потехина // А. Н. Островский в новом тысячелетии. Научно-практические чтения. Кострома, 2014 (в печати); Ильина Н. К. Ритмические характеристики комедии А. Н. Островского «Свои люди – сочтемся!» // Ярославский педагогический вестник. № 4. Т. I (Гуманитарные науки). Ярославль, 2014.

4. Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики русского классического стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития / отв. ред. Л. И. Тимофеев; АН СССР: Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М., 1985.

5. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 10: Пьесы 1868–1882. М., 1950.

6. Потехин А. А. Сочинения. Т. 9, 10, 11. СПб., 1905 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cfrl.ru/prose/potexin/potexin.shtml> (дата обращения: 14. 04. 2015)

7. Томашевский Б. В. Ритм прозы («Пиковая дама») // Томашевский Б. О стихе: Статьи. М.; Л., 1929.

8. Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1983.

УДК 821.161.1.09"18"

Т. П. Баталова

*Московский государственный областной социально-гуманитарный институт
batalovatp@yandex.ru*

МОТИВ СЕЯТЕЛЯ В ПОЭЗИИ Н. А. НЕКРАСОВА 1850-Х – 1870-Х ГОДОВ

Автор данной статьи анализирует мотив Сеятеля в лирике Н. А. Некрасова. Герои стихотворений русского поэта просвещают народ через мирную деятельность. Поэт сочувствует молодёжи и скорбит о том, что государственные власти преследуют молодёжь.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, сеятель, стихотворение, мотив, сюжет, герой.

T. P. Batalova

*Moscow State Sociohumanitarian Institute of Moscow Region
batalovatp@yandex.ru*

SOWER MOTIF IN NIKOLAY NEKRASOV POETRY OF THE 1850S–1870S

The author of this article analyses a motif of the sowermen in the N. A. Nekrasov's poems. The heroes of the poetry enlighten the people. Poet grieves about the state-power persecutes of young people.

Keywords: Nikolay Nekrasov, sower, poem, motif, topic, hero.

Советское некрасоведение относило Н. А. Некрасова к лагерю революционных демократов. Однако же его творчество свидетельствует о том, что он утверждал необходимость просветительской работы образованной молодёжи в народе. Эта идея нашла художественное выражение в поэтическом мотиве Сеятеля, который становится связующим (термин Г. В. Краснова) для ряда произведений Некрасова 1850-х – 1870-х гг. Герой этих стихов посвящает свою жизнь служению «стороне родной», стремясь к мирному возрождению Руси. Этот мотив опирается на евангельскую притчу о Царствии Божиим: «Оно как зерно горчичное, которое, когда сеется в землю, есть меньше всех семян на земле; а когда посеяно, всходит и становится больше всех злаков и пускает большие ветви, так что под тенью его могут укрываться птицы небесные» (Мк., 4:31–32). Таким образом, служение родной земле метафорически можно назвать сеяньем добра. Образ Сеятеля, прежде всего, характерен для некрасовских поэм. Так, об Агарине («Саша», 1855) автор заключает: «Сеет он всё-таки доброе семя!» и о Саше (там же): «В добрую почву упало зерно – // Пышным плодом отродится оно!» (5, т. 4, 26, 27). Как о Сеятеле добра можно говорить и о самой заглавной героине поэмы: «Бедные все ей приятели-друзи: // Кормит, ласкает и лечит недуги» (5, т. 4, 22). Политический заключённый Крот-Орёл («Несчастные», 1856) «братски поделился // Богатством сердца своего!» (5, т. 4, 41) с каторжниками. Решает «жить, не обижая // Ни божьих, ни ревижских душ» (5, т. 4, 55), лирический герой «Тишины» (1856–1857).

Вместе с тем в этих произведениях возникает мотив «стороны родной», её взаимосвязи с Сеятелем. До встречи с Сашей «усадьба большая» Агарина «Лет уже сорок стояла пустая».

Сам хозяин «был за границей» (5, т. 4, 20). Напротив, Саша «каждую травку соседних полей // Знала по имени» (5, т. 4, 15).

Различное отношение к «родным полям», вероятно, во многом определило и особенности характеров героев. Автор показывает, что новое время несёт иные, нежели агаринские, формы деятельности: не книжная пропаганда, а кропотливая просветительская работа в народе. Саша как бы сменяет в этом отношении Агарина. В холодной Сибири узники («Несчастные») вспоминали, как возрождались их души при мысли о родине: «Летишь мечтой к отчизне дальней, // И на душе светлей, теплей...» (5, т. 4, 43). Лирический герой поэмы «Тишина» спешит из-за «дальнего Средиземного моря» в свой край: «Скорей туда – в родную глушь!» (5, т. 4, 55).

Если в поэмах Некрасов даёт целостные образы героев, то в персонажах лирических стихотворений он выделяет какую-либо одну черту. Это, например, процесс поиска верного жизненного пути. Нередко он оказывается трагичным. По этому поводу лирический герой стихотворения «Ещё скончался честный человек...» (1855) отмечает, что погибший Честный человек, видимо, не смог преодолеть душевный кризис, реализовать свои добрые «желания». Возможно, он был «На дело благородное рождённый, <...> желал // Служить Добру, для ближнего трудиться // <...> // ... Но присмирел и руки опустил...» (5, т. 1, 169).

Думается, стихотворения, в которых вскрывается мучительная диалектика души в процессе постижения «великой цели», можно объединить в не собранный автором цикл. Его открывает поэтический диалог «Поэт и гражданин» (1856). Это произведение воспринимается «как примета общественно-литературной жизни эпохи» (4, 67). Некрасов здесь «создаёт новый тип знакомой поэтической драматизированной ситуации <...> в которой постигается и прошлое, и настоящее России, смена времён и поколений (2, 66). Сложность положения некрасовского персонажа обусловлена тяжёлой общественно-политической обстановкой, сложившейся в России в середине XIX в. Гражданин характеризует её образом:

В ночи, которую теперь
Мы доживаем боязливо,
Когда свободно рыщет зверь,
А человек бредёт пугливо (5, т. 2, 7).

Эту символику Некрасов раскрывает в одическом послании «Н. Ф. Крузе» (1858), при жизни автора не опубликованном, через образ современной России: «В стране бесправия, невежества и дичи» (5, т. 2, 45). Подобная ситуация вызывает в душе героя противоречие между стремлением к свободному творчеству и невозможностью его осуществления. Такое душевное состояние выражено в заключительном исповедальном монологе Поэта: «песни гордые», «пламенные речи» останавливаются громом «цепей», пугают и гонят его Музу; «И мигом» скрывается она (5, т. 2, 12–13). Прежде всего, такая оценка относится к сороковым годам, и, особенно, к «мрачному семилетию» как реакции на Французскую революцию (1848). Но и в это время были борцы за «новую жизнь» любимой России. О них вспоминает герой «Лирических сцен из комедии “Медвежья охота”»: «В те дни, как всё коснело на Руси», «Их ум кипел – и новые стези // Прокладывал, работая упорно» (5, т. 3, 19). Это – В. Г. Белинский:

Ты нас гуманно мыслить научил,
Едва ль не первый вспомнил о народе ... (5, т. 3, 19).

И Т. Н. Грановский: «Готовил родине ты честных сыновей...» (5, т. 3, 20).

Заметим, что лирический пафос возникает у героя при воспоминании об умерших через эпитет «роковой». Но их жизни показали силу русского духа:

Да! были личности! Не пропадёт народ,
Обретший их во времена крутые! (5, т. 3, 21)

Думается, что эти стихи выполняли и другую роль. Через них Некрасов стремился противопоставить мирный «упорный труд» своих героев – просветителей, сеятелей – террору

радикалов. Результат «работы упорной» – подготовка родине «честных сыновей». Некрасовская лирика 1860-х гг. говорит о том, что с углублением общественно-политического кризиса под влиянием поражения России в Крымской войне (1853–1856) «сеяние» Истины, Добра, Красоты и мыслей о Свободе требовало ещё большего напряжения сил, вплоть до самопожертвования. Цензор Н. Ф. Крузе, во многом способствовавший проникновению в печать вольнолюбивых мотивов, в 1858 г. получил отставку. Некрасов, собравший у себя участников протеста против этого похода властей на литературу, прочитал спич «Н. Ф. Крузе»:

Впервые чрез тебя до бедного народа
Дошли великие слова:
Наука, истина, отечество, свобода,
Гражданские права. (5, т. 2, 45)

Подвижничество Крузе в стихах подчёркивается эмоциональностью словообраза «печальной стороны». Один из героев служения Добру и Истине – Н. А. Добролюбов – «слишком рано <...> угас». Заметим, что, после расправы над Чернышевским, в 1864 г. Некрасов пишет «Памяти Добролюбова». Почему и кому поэт как бы напоминает о нём? Думается, с одной стороны, таким образом автор поднимает свой голос за Чернышевского, связанного с Добролюбовым плодотворными годами сотрудничества и личной дружбы, с другой, чувствуя рост напряжения в настроениях молодёжи, Некрасов ориентирует читателя на мирную деятельность. Добролюбов отдал свои силы именно на таком поприще: «Учил ты жить для славы, для свободы, // Но более учил ты умирать» (5, т. 2, 173), подчёркивает связь жизни «для славы, для свободы» с самопожертвованием.

О постоянстве убеждений поэта говорит и его стихотворение «Пророк», написанное через 10 лет – в 1874 – о Чернышевском, названном пророком, с теми же мотивами жертвенности в мирном служении добру. Герой «...видел невозможность // Служить добру, не жертвуя собой» (5, т. 3, 154). Это подвижничество и жертвенность пробудили широкое движение молодёжи, отдающей силы работе на ниве просвещения народа. Но в России того времени эта мирная деятельность стала поводом для борьбы властей против молодёжи. Целый ряд стихотворений Некрасова посвящен этим «честным, безвременно павшим», «за несчастный народ вопившим». Сочувствуя жертвам этой борьбы, Некрасов подчёркивает их верность своей цели как основную черту их характера. С этими мыслями поэт обращается к героине стихотворения «Не рыдай так безумно над ним...» (1868): «...кто ближнего любит // Больше собственной славы своей, // Тот и славу сознательно губит, // Если жертва спасает людей» (5, т. 3, 61). Эти мотивы продолжают и обобщаются в стихотворении «Мать» (168):

Есть времена, есть целые века,
В которые нет ничего желанней,
Прекраснее – тернового венца... (5, т. 3, 62)

Преследования правительством участников мирных «хождений в народ» усиливались. Число арестованных и сосланных росло. В этих условиях образ тройки с ссыльным и жандармом на дороге, «проторенной цепями», стал связующим для нескольких произведений. Впервые он возникает в стихотворении «Перед дождём» (1846), где «закрытая» «таратайка» с «жандармом» напоминает тюремную камеру с узником, которого здесь не видно, он только подразумевается. Эта сценка дана на фоне возмущающегося «леса». Протест природы – метафорическое выражение неприятия деспотизма властей. В поэме «Несчастные» (1856) образ арестованного конкретизирован:

Вот идёт солдат
За фурой вроде погребальной –
Глядит оттуда глаз печальный
И видно бледное лицо... (5, т. 4, 32)

Обречённость узника выражена характеристикой «фуры» – «вроде погребальной». В стихотворении «Благодарение господу Богу...» (1863) типизируются противопоставленные друг другу жандарм – «с саблей усач» – и ссыльный – лицо «молодое, прекрасное» символизирующее одухотворённость:

«Возле лица – молодого, прекрасного, // С саблей усач...» (5, т. 2, 154) Замена «нагайки» «саблей» говорит об усилении мотива деспотизма, «усач» становится его эмблемой.

Завершает и обобщает этот ряд – своеобразный цикл в цикле – ироническая вещь «Ещё тройка» (1867) с интересной творческой историей, изложенной Б. В. Мельгуновым (3). Здесь портретная деталь – «усы» «жандарма» достигает своего апогея: «усищи в аршин», а место ссылки обозначено народной поговоркой «куда Макар телят гоняет»:

Сидит с осанкою победной
Жандарм с усищами в аршин,
И рядом с ним какой-то бледный
Лет в девятнадцать господин.
<...>
Куда же тройка поспешает?
Куда Макар телят гоняет. (5, т. 3, 42)

Заключительные стихи – саркастичны. Они разбивают утверждение власть предержащих об опасности для государства мирной работы молодёжи:

Кто ты, преступник молодой?
<...>
Иль, может быть, ночным артистом
Ты не был, друг? и просто мы
Теперь столкнулись с нигилистом,
Сим кровожадным чадом тьмы?
Какое ж адское коварство
Ты собирался совершить?
Разрушить думал государство
Или инспектора побить? (5, т. 3, 42–43)

Обратим внимание на то, что поэт обращается к «преступнику молодому» – «друг». Уравнивая замыслы «нигилиста» – «разрушить государство» «или инспектора...» (далее даже не напрашивающийся глагол «убить»!) «побить», – автор саркастически смеётся над обвинениями, адресованными «преступникам молодым». Укрупняет роль образа «осанка победная» «жандарма», воспринимаемого как доверенное лицо деспотизма власти.

В цитируемом выше стихотворении «Не рыдай так безумно над ним...» поэт скорбит о погибших в «тисках» деспотизма: «Вспомни, сколько пали в борьбе»; «смолкли честные, доблестно павшие...» (5, т. 3, 61) – реквием по Борцам (судебные процессы первой половины 1870-х гг.):

Смолкли их голоса одинокие,
За несчастный народ вопиявшие,
Но разнузданы страсти жестокие (5, т. 3, 126).

Итак, вместо провозглашения демократических свобод в стране «разнузданы страсти жестокие»; вместо «гражданских прав» – аресты, ссылки, казни. Эта обстановка напоминает поэту военный лагерь. Он всегда был против подобного развития событий, несовместных с Добром.

Мотив Сеятеля в некрасовской поэзии сочетается с мотивом мучительных страданий поэта. Они выражены в 1863 г. в стихотворении «Надрывается сердце от муки...»:

Надрывается сердце от муки,
Плохо верится в силу добра,
Внемля в мире царящие звуки
Барабанов, цепей, топора. (5, т. 2, 152).

К этим мукам близка трагедия «Страшного года. (1870)» (1872–1874):

Страшный год! Газетное витийство
И резня, проклятая резня!
Впечатленья крови и убийства,
Вы вконец измучили меня! (5, т. 3, 124)

Думается, надо было иметь «волю железную», чтобы в ответ на политику властей («разнузданы страсти жестокие») – страдать («вы вконец измучили меня»), но не звать молодёжь на террор, на ответ кровью за кровь. О том, что молодёжь поняла своего поэта, говорит реакция читателей на сообщение в газетах о болезни Некрасова (во многом – следствие «мук», «надрывающих сердце») (1, 15–33).

Некрасовская лирика последующих лет свидетельствует о том, что его гражданская позиция и ориентация на молодёжь сохранились. Ряд стихотворений 1870-х гг. представляет собой беседу лирического героя с молодым читателем-другом. В этом плане интересны «Уныние» (1874) и «Элегия» (1874). Они близки не только по времени создания и тональностью заглавий, но и по мотивам. Лирический герой «Уныния» делится своими переживаниями с юным читателем, «готовит родине честных сыновей», сохраняющих до старости чистоту души:

Наступит час рассчитывать строго
За каждый шаг, за целой жизни труд,
И мстящего, зовущего на суд,
В душе своей вы ощутите Бога.
Бог старости – неумолимый Бог.
(От юности готовьте ваш итог!) (5, т. 3, 133)

По концовке «Уныние» близко к «Деревне» А. С. Пушкина. Некрасовский герой упрекает себя за то, что ему не дано служить народу:

Народ! народ! Мне не
Служить тебе, плохой я гражданин,
Но жгучее святое беспокойство
За жребий твой донёс я до седины! (5, т. 3, 137)

Итак, здесь очевидна модификация мотива сеятеля: образ Гражданина свидетельствует о подчёркнутой требовательности к себе лирического героя.

В «Элегии» мотив служения народу – лейтмотив произведения. Автор надеется на верность юношества подобному служению:

Пускай нам говорит изменчивая мода,
Что тема старая «страдания народа»
И что поэзия забыть её должна,
Не верьте, юноши! не стареет она. (5, т. 3, 151).

Это утверждение поэта не субъективно: он мотивирует свою мысль, опираясь на пушкинские сравнения:

Увы! пока народы
Влачатся в нищете, покорствуя бичам,
Как тощие стада по скошенным лугам,
Оплакивать их рок, служить им будет муза,
И в мире нет прочней, прекраснее союза!.. (5, т. 3, 151)

Не видя желаемых результатов служения Музы «страданиям народа», поэт сокрушается:

Но тот, о ком пою в вечерней тишине,
Кому посвящены мечтания поэта, –
Увы! не внемлет он – и не даёт ответа... (5, т. 3, 151)

Очевидна переключка с концовкой пушкинской «Деревни». Размышляя в этом направлении, Некрасов подчёркивает кропотливость работы в народе, необходимость терпения при ожидании её положительного итога. Эта деятельность сопоставима с «сеянием» Добра

и Красоты, которые становятся гранями обобщающего идеального образа Сеятеля, рождаемого контекстом и заглавием стихотворения «Сеятелям» (1875):

Где ж вы, умелые, с бодрыми лицами,
Где же вы, с полными жита кошницами?
Труд засевающих робко, крупницами,
Двиньте вперед!
Сейте разумнее, доброе, вечное,
Сейте! Спасибо вам скажет сердечное
Русский народ... (5, т. 3, 180).

Этот зов поэта, очевидно, всегда перемежался с мучительно переживаемыми им трагедиями, постигающими «за несчастный народ вопиющих». Это душевное состояние выражено в стихотворении «Молебен» (1875):

«Милуй народ и друзей его, Боже! –
Сам я невольно шептал. –
Внемли моление наше сердечное
О послуживших ему...
Об осуждённых в изгнание вечное,
О заточённых в тюрьму,
О претерпевших борьбу многолетнюю
И устоявших в борьбе,
Слышавших рабскую песню последнюю,
Молимся, Боже, тебе» (5, т. 3, 181).

Идеям мирной работы образованной молодёжи в народе поэт оставался верным до конца. Так, мотив «дела» возникает в стихотворении «Отрывок» (1877): «Слова... слова... красивые рассказы // О подвигах... но где же их дела? // Иль нет людей, идущих дальше фразы?» (5, т. 3, 193). Лирический герой стихотворения «Праздному юноше» (1877) упрекает в бездействии «окончившего курс науки» Юношу и, одновременно, наставляет его:

Что сидишь ты, сложа руки?
Ты окончил курс науки,
Любишь русский край,
Остроумно, интересно говоришь ты,
Мыслишь честно... Что же? Начинай! (5, т. 3, 225).

Отметим, что здесь вновь автор подчёркивает именно те духовные и душевные качества героя – «любишь русский край», «мыслишь честно», «остроумно говоришь», – которые и необходимы для просветительской деятельности.

Таким образом, в творчестве Некрасова 1860-х – 1870-х гг. возникает мотив Сеятеля. Необходимо отметить его разносторонность. Поэт улавливал и художественно осмысливал различные оттенки общественно-политической обстановки в России. Но жизненная позиция поэта оставалась неизменной: он звал читателя к мирной борьбе за просвещение народа, за возрождение родины. Мотив Сеятеля близок идеям почвенничества. Однако при этом наблюдении необходимо подчеркнуть, что поэт не ограничивался теоретизированием, а стремился соединить идеи с жизнью. Характерной особенностью некрасовской интерпретации этого мотива является разработка образа героя-Сеятеля. В его сочетании с мотивом «стороны родной» проявляется синтез положений славянофилов о народе и западников – о роли личности.

Литература

1. Краснов Г. В. Последние песни. М., 1981.
2. Краснов Г. В. Некрасов и Пушкин. Поэтический диалог // «Карабиха». Историко-литературный сборник. Вып. третий. Ярославль, 1997. С. 59–66.
3. Мельгунов Б. В. К литературной родословной стихотворения Некрасова «Ещё тройка» // Русская литература. 1979. № 3. С. 163–172.

4. Мостовская Н. Н. Стихотворение «Поэт и гражданин» в литературной традиции // «Карабиха». Историко-литературный сборник. Вып. третий. Ярославль, 1997. С.67–80.

5. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: в 15 т. Л.; СПб., 1981–2000.

УДК 821.161.1.09"18"

Н. К. Кашина

Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
kashdann55@rambler.ru

«ДУХОВНОЕ» И «НРАВСТВЕННОЕ» В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ А. ФЕТА

В работе рассматривается содержание категорий «духовное» и «нравственное» как основа системы образов. Всё творчество А. Фета может быть представлено как целостная структура. В этой структуре выявляются развитие женских образов в контексте поисков путей обретения духовности, её осуществления в реальной жизни. Оппозицию этим образам составляют образы мужские, воплощающие волю, которая противопоставлена духовности. На вопрос о том, возможна ли гармония в этих отношениях, А. Фет даёт однозначный ответ: нет.

Ключевые слова: целостность поэтического мира, система образов, жертвенная любовь, «станок брака», рефлексия, воля, самопожертвование, бинарная оппозиция.

N. K. Kashina

Nekrasov Kostroma State University
kashdann55@rambler.ru

«SPIRITUAL» AND «MORAL» IN THE SYSTEM OF IMAGES OF AFANASY FET

This paper examines the content categories of «spiritual» and «moral» as the basis of images of the system. All creative work by Afanasy Fet can be presented as an integral structure. In this structure we reveal the development of women's images in the context of the search for ways of finding spirituality, its implementation in real life. Opposition to these images comprise images of men, embodying the will, which is opposed to spirituality. On a question of whether harmony in these relations is possible, Afanasy Fet gives a definite answer: no.

Keywords: poetic world integrity, images as system, sacrificial love, «marriage machine», reflection, will, self-sacrifice, binary opposition.

Вопреки устойчивому мнению о том, что А. Фет был лишён эпического дара, и поэмы, и проза занимают далеко не последнее место в его творческом наследии. Но подчеркнём, что и эпические произведения пронизаны пафосом глубокого личного переживания: не случайно все прозаические тексты А. Фета являются своеобразными интерпретациями его жизненного опыта. В этом смысле можно утверждать, что они по-своему документальны, или достоверны.

Художественный мир А. Фета образует целостность, где лирика порождается непосредственным переживанием вдохновения, а поэмы, проза соотносятся с осмыслением этих непосредственных открытий с позиций жизни. Так, например, выстраивается соотношение «духовное/нравственное».

Категории «духовное» и «нравственное» в мире идей А. Фета никогда не сливаются в одно целое, даже через дефис. Категорически они противопоставляются в лирике поэта: «Два мира властвуют от века, / Два равноправных бытия: / Один объемлет человека, / Другой – душа и мысль моя» («Добро и зло», 1884 г.). Эти два мира и составляют единство лирического и эпического в творчестве А. Фета.

«Душа и мысль» составляют основу его поэтической картины мира, в центре которой выделяется тема величия мироздания: «дрожащая бездна», «сад мироздания» («Соловей и роза» 1847 г.), «бездна эфира», «солнце мира» («Измучен жизнью, коварством надежды...» 1864 г.). Размышляя о Боге, Фет в близости к духовному источнику видит истинное величие человека:

Нет, ты могуч и мне непостижим
Тем, что я сам, бессильный и мгновенный,
Ношу в груди, как оный серафим,
Огонь сильней и ярче всей вселенной.

В стихотворении «Добро и зло» несовместимость духовности и нравственности утверждается безапелляционно:

Пари всезрящий и всеильный,
И с незапамятных высот
Добро и зло, как прах могильный,
В толпы людские отпадёт.

Образ, воплощающий саму возможность духовного в фетовской лирике, – Она. Становление этого образа можно увидеть в цикле «К Офелии», появившемся в 1842 году. В центре цикла – соотношение «мужское – женское», и в этом аспекте переосмысливается шекспировский сюжет. Отметим, что фетовская Офелия появилась не случайно. Спектакль «Гамлет» в Большом театре был горячо воспринят молодыми А. Фетом и А. Григорьевым. Но очарование П. С. Мочалова, исполнявшего заглавную роль, не помешало отметить «наивное отношение» актёра к литературному произведению: «Но в этом-то смысле я решаюсь утверждать, что Мочалов совершенно не понимал Гамлета, игрой которого так прославился. Мочалов был по природе страстный, чуждый всякой рефлексии человек» (3, 142).

А. Григорьев по-своему трактовал шекспировские образы Офелии и Гамлета. В 1846 г. он опубликовал повесть «Офелия» с интерпретацией соотношения женского и мужского: «Душа женщины, жизнь женщины – водяная влага, бездна без образов, до тех пор, пока зиждательный дух мужчины не повеет на неё. <...> Душа женщины, глаза женщины – зеркало, в котором может успокоиться его беспокойный пламень в блаженстве самосозерцания» (1, 306).

Слова, начинающие цикл «К Офелии» А. Фета – «Я болен, Офелия, милый мой друг!» – принадлежат не шекспировскому Гамлету, а самому лирическому герою. В трактовке поэта Гамлет – «слабое, нерешительное существо, на плечи которого сверхъестественная сила взвалила непосильное бремя и который за постоянную рефлексией желает скрыть томящую его нерешительность» (3, 143). Если Гамлету, по словам Фета, «не до мелочей женской любви», то лирический герой цикла в ней нуждается:

Я болен, Офелия, милый мой друг!
Ни в сердце, ни в мысли нет силы.
О, спой мне, как носится ветер вокруг
Его одинокой могилы.

Любопытно заметить, что Офелия поёт песню «Про иву сестры Дездемоны». Таким образом расширяется семантическое наполнение женственного как жертвенного начала: любящие Офелия и Дездемона составляют единое целое, в основе этого единства – способность к светлой жертвенной любви (Офелия и Дездемона погибают безвинно, и в стихотворении появляется ива как символ скорби: «Про иву, про иву зелёную спой, / Про иву сестры Дездемоны»). Но именно эта песня Офелии-Дездемоны становится источником вдохновения поэта:

И многое с песнями канет
Мне в душу на тайное дно,
И много мне чувства и песен,
И слёз, и мечтаний дано.

Постепенно женский образ прирастает другими символами: Весна, возлюбленная Alter ego поэта, и, наконец, Она с заглавной буквы появляется в стихотворении «Глубь небес опять ясна...». Значимость этого образа подчеркнул и сам поэт, назвав себя певцом русской женщины (5, 181).

Центральная проблема творчества А. Фета – возможность соединения земного и небесного, проникновения возвышенной духовности в реальную жизнь – находится в центре анализа взаимоотношений героев поэмы «Две липки». Конфликт поэмы – столкновение женского возвышенно-духовного и мужского энергичного начал. В письме Л. Н. Толстому от 1 января 1870 года, размышляя об образе Наташи Ростовской в финале романа, А. Фет высказал клю-

чевую для понимания основной мысли своих эпических произведений фразу: «Художник хотел нам показать, как настоящая женская духовная красота отпечатывается под станком брака» (5, 232). Это «отпечатывание под станком брака» – испытание, заканчивающееся трагически для героинь фетовской прозы.

В 1870 году вышел рассказ «Семейство Гольц» со страшным финалом – самоубийством героини, не выдержавшей непреодолимой тяжести «станка брака». Но ещё ранее в № 1 1856 года журнала «Отечественные записки» была опубликована поэма «Две липки». В основе сюжета поэмы, которой Н. А. Некрасов отказал в праве на публикацию, находится проблема сосуществования мужского и женского начал в браке.

Противоположность героев Фет подчёркивает: «мужчине воля – лучшая черта» (о герое), а о героине поэт говорит: «В душе Наташи крылись семена / Стремлений светлой, избранной природы».

Русов «женился по любви лет в сорок пять», но через три года его любовь остыла. Причина этой перемены названа Фетом:

Тот понял жизнь с превратной стороны
И собственное горе приумножит,
Кто требует всей жизни от жены,
А сам ничем пожертвовать не может.

Изменилась и Наташа:

Прошло три года. Птичке молодой
Несносна стала золотая клетка.

Приезд брата оживил Наташу, но только очевиднее сделал неспособность Русова понять жену. Убедившись окончательно, что она – неисправимая «поэтка», он больно мстит ей за своё собственное бездушие:

Ходить стал Русов, раздувая нос,
Молчал с женой, слугам давал острастку
И, чтоб, пожалуй, не покончить драмой,
Пускал в Наташу эпиграммой!

Не спасает героев и рождение дочери, которую Наташа «выхитрила» назвать Надеждой. Изошрённая мстительность Русова усугубляется тем, что он «в дому угрюм, в гостях умён и мил». Герой легко добивается одобрения соседей:

По мнению всех, был Русов муж прекрасный.
Жалели только, что себя сгубил
Женитьбой он неровной и напрасной.

Лишив Наташу какого-либо сочувствия, Русов делает её одиночество окончательным – отбирает дочь. Остаются две липки, посаженные братом весной, но и они должны погибнуть по воле мужа. Фет всё-таки смягчает: он не давал распоряжения срубить дерева, Степан делает это, неверно истолковав слова барина. Эта роковая ошибка смутила самого героя.

До сих пор события происходили по замыслу Русова, подчинялись ему, но теперь злая воля стала действовать независимо от героя, и он сам оказался в её власти. Как опоздавшее раскаяние – любовно сделанная надпись на могильной плите: «“Покойся, друг” - написано *красиво*» (здесь и далее курсив мой. – Н. К.).

За смертью героини приходит в упадок и дом. Он разрушается, умирает: «...Стоит давно с безмолвием гробницы». Образ безжизненного дома красноречив: скривившийся балкон, половицы, прорастающие тонкой травой, шаткие ступеньки и зыбкие перила – напоминание о тленности. Бездуховное бытие недолговечно.

Фетовский образ мира уточняется. В лирических циклах обозначена цель стремлений человека – гармония земли и неба. Она доступна только герою, освящённому духовным родством с возлюбленной, олицетворяющей женское начало. Общая формула – земное и не-

бесное – представлена в поэме «Две липки» как соотношение мужской эгоистической воли и женской жертвенной любви. Однако, как и в лирических циклах, гармония этих начал неосуществима. Но теперь слепая Воля подчиняет себе героя. В этом неприятии и осуждении её – предчувствие шопенгауэровских откровений.

Если в поэме «Две липки» перед нами трагедия отчуждения Русова от идеала, то в повести «Семейство Гольца» автор создаёт гротескный образ абсолютной бездуховности – образ ветеринара Гольца.

Животное, бездуховное – основное содержание этого образа – обозначено уже с первого появления Гольца на страницах произведения. Юная Луиза Зальман шестнадцати лет, «маленькая фея» произвела особое впечатление на одного «весьма некрасивого господина небольшого роста, чёрного, как сталь, который, не танцуя весь вечер, простоял за стулом г-жи Зальман и как-то хищно следил глазами за порхавшей по зале Луизой» (5, 84–85), девушке он казался зловещим вороном.

Возвышенный чистый мир Луизы непостижим для Гольца. Вскоре после свадьбы Луиза «всем существом своим чувствовала это, – почему между ней и мужем стоит какая-то тень, даже не тень, а какая-то пустота» (5, 91).

Герой повести Фета сознаёт свою неполноценность: «...три рюмки крепкой перцовки и лестное соприкосновение с миром, которого нравственное превосходство он *смутно чувствовал*, привели Гольца в восторженное состояние» (5, 98). Он безотчётно и истово стремился к этому состоянию, а Сидорыч, который не прочь потешиться над убожеством Гольца, поддразнить его, резюмирует: «*Bos stetit*» (бык стоял).

Ветеринар живёт инстинктами, он поставлен Фетом в полную зависимость от своей слепой воли. И даже Богоявленский (явная ассоциация с Иринархом Введенским, о котором Фет писал в своих воспоминаниях как о достаточно циничном человеке) отказался от соблазна «вызвать эту личность на несвойственную ему почву отвлечённого мышления и полюбоваться на неуклюжие ужимки, с какими бык скользит и падает на гололедице» (5, 99).

Картина окончательного падения ветеринара ужасна. Пришедшего в дом Гольца Гертнера, узнавшего о самоубийстве Луизы, ожидает страшное зрелище: «пьяный-распьяный ходит со стаканом в руках вокруг стола, на котором лежит покойница, что-то бормочет и подпрыгивает». Слова Гертнера звучат как окончательный приговор: «Ах, говорю, - животное вы! Тварь поганая! На столе жена, которую вы замучили, убили вашим безобразием, а вы что делаете?

Он остановился, поднял на меня глаза и, ткнув пальцем по направлению к столу, прокашлял: – Собаке собачья смерть» (5, 121).

Ощущение одиночества, беспомощности и ненужности приводит Луизу к самоубийству. При этом она оправдывает свой выбор тем, что больная и слепая, она уже не сможет ничего сделать для детей, а сирот приютят добрые люди. И действительно, «не прошло и двух недель, как добрые люди, по рекомендации Лесовской, разобрали детей». О судьбе самого Гольца рассказчик замечает: «Вероятно, зимой замёрз где-нибудь под забором».

Тема недостижимой для Гольца духовности подчёркивается Фетом: на протяжении рассказа автор дважды упоминает эпическую поэму Клопштока «Мессиада». Упрямо Гольц «принимается за своё постоянное чтение», но высокая религиозная поэма не даётся ветеринару как «непонятно-высокое».

Реминисценцией «Мессиады» подчёркивается тема бездуховности персонажей из окружения Гольца. Читаем описание величественной картины мироздания у Клопштока: «Земли поспешают нам шествием своим, и представляются толико малыми и толико неприметными, как ничтожный прах, обитаемый червями» (2, 10–11). На страницах фетовского произведения Сидорыч, никчёмный человек, недоучившийся семинарист, назван червем: «Ведь вот, даром что червь, – сказал Богоявленский, указывая на Сидорыча, – а тоже одного с нами

поля ягода. Отлично учился, да своего-то запаса больно скудно и тот на шкалики разменял. Вот и вышел червь – ничтожество».

Богоявленский, неприкаянный Сидорыч, неспособный понять высокое звероподобный Гольц лишены веры, надежды, не способны любить. Их жизнь бесполезна, недостойна и невыносима. Невыносимой становится и жизнь тех, кто оказывается рядом, как в случае с семейством Гольц. Ещё в статье «О стихотворениях Ф. Тютчева», опубликованной в № 2 за 1859 «Русского слова» автор заметил: «Порок примитивен, а следовательно, неподвижнее добродетели, которая предполагает сознание» (5, 161).

Исходя из утверждения того, что художественный мир А. Фета – это единое образное пространство, выделим составляющие образную систему в нём. В циклах формируется символический образ Её. Именно он концентрирует в себе возможные выходы в особое духовное состояние, которое делает человека причастным к высшему акту творения, позволяет ему созерцать бестелесную глубину мироздания.

В поэмах появляется мотив разноприродности мужского и женского начал. При этом вновь подчёркивается одухотворённость женского.

Только в прозе духовное и нравственное встречаются. Но, скорее даже от противного: бездуховное неизбежно приводит героев к нравственному падению.

При этом и женское духовное начало не реализуется в первоначальном значении, столь же неотвратимо иссекает в одиночестве героинь. Такова София в «Дядюшке и двоюродном братце», такова Луиза в «Семействе Гольц». Герои прозаических произведений А. Фета, «слепорождённые для духовных потребностей» составляют чёткую оппозицию женским образам. В «Дядюшке и двоюродном братце» («Отечественные записки», 1855, № 10) эту оппозицию составляют Софья Васильевна и её муж Аполлон Шмаков. Если офии – истинное воплощение самоотверженной любви, то Аполлон – гротескно выведенный за рамки нравственной жизни. Как ребёнка-Аполлона ставили на высокий каблук, чтобы он казался выше, так и несчастная София должна была носить туфли без каблуков, чтобы не быть выше мужа. При этом естественный рост героев становится демонстрацией их нравственных качеств. Безусловно, так автор подчёркивает природную предопределённость способности/неспособности к духовности. Воля эгоистична, в силу чего обречена подавлять близких тем агрессивнее, чем выше, совершеннее их самоотречение. Эта бездуховность и есть основа безнравственности, которую А. Фет определил следующим образом, настаивая: «Безнравственно только вредное для другого, и другой мерки я не знаю» (6, 76).

Если изложенная нами трактовка образов верна, то она вполне соответствует фетовскому определению двух типов идеалов: «идеалы явлений будничных», «возможных», и идеалов «невозможных, порождённых непостижимой бездной человеческого духа» (6, 76). К первым автор отнёс среди прочих Гамлета, короля Лира, Тартюфа, Фауста, Онегина, Хлестакова и ещё тысячи. Это странное, на первый взгляд, собрание литературных персонажей объединено тем, что в них «отразились все стороны предмета, хорошие и худые». А во вторых (Елена, Венера Милосская, Офелия, Дездемона, Гретхен), которых насчитывается не более двух десятков, нет дурных сторон, они совершенны» (6, 76). Но подчеркнём важное уточнение: второй идеал «достигим для немногих избранных». Такими избранными являются образы женщин в эпических произведениях А. Фета.

Своеобразное взаимодействие прозы и публицистики А. Фета, прозы и поэм, поэм и лирических циклов направлено к образованию системы, где объединяющим началом является картина мира, достаточно устойчивая в своей основе. Ядром этой структуры является сопоставление бесконечности космоса, мироздания и человека, Божественного присутствия в человеке и пути к самопознанию, к осознанию в себе этого возвышенно-духовного начала. Формальным выражением этой структуры является система образов, составляющих бинар-

ные оппозиции, но строго подчинённых трактовке соотношений духовное – бездуховное, которые, в свою очередь, находят своё выражение в оценках героев с позиций нравственности.

Литература

1. Григорьев А. А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Проза / вст. ст. Б. Егорова; сост. и коммент. Б. Егорова и А. Осповата. М., 1990.
2. Клопшток Ф. Г. Мессия. Поэма: в 4 ч. Ч. 3. [2-е изд.] / пер. с нем. [А. Кутузова]. М., 1820.
3. Фет А. А. Воспоминания / предисл. Д. Благого. сост. и прим. А. Тархова. М., 1983.
4. Фет А. А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Переводы / подгот. текста, сост., коммент. А. Е. Тархова. М., 1982.
5. Фет А. А. Сочинения: в 2 т. Т. 2. Проза / подгот. текста, сост., коммент. А. Е. Тархова. М., 1982.
6. Фет А. А. Сочинения и письма: в 20 т. Т. 4. Очерки: Из-за границы. Из деревни. – СПб., 2007.

УДК 821.161.1.09"18"

И. Ю. Лученецкая-Бурдина

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского
lucciano55@yandex.ru

ДУХОВНЫЙ ОПЫТ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРАКТИКА Л. Н. ТОЛСТОГО 1880-Х – 1890-Х ГОДОВ

В статье рассматривается влияние духовно-нравственных исканий Л. Н. Толстого 1880–1890-х годов на поэтику и жанровую систему его произведений. На основе анализа писем, дневников Толстого, воспоминаний современников делается попытка реконструкции духовного опыта писателя, обусловившего смену его творческих установок. Исследование особенностей поэтики произведений Толстого этого периода позволяет рассмотреть индивидуальный стиль писателя с учётом деформации его жанровой системы, с одной стороны, и общекультурных процессов, происходящих в русской литературе, с другой. Проведённый анализ свидетельствует о концептуальном единстве творчества писателя 1880–1890-х годов с предшествующим периодом его литературной работы.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, этический максимализм, эстетический опыт, коммуникативные установки, оппозиция телесное – духовное, жанровый синтез, евангельский текст, реформирование религии, публицистический дискурс.

I. Yu. Luchenetskaya-Burdina

Ushinsky Yaroslavl State Pedagogic University
lucciano55@yandex.ru

SPIRITUAL EXPERIENCE AND LITERARY PRACTICE OF LEO TOLSTOY IN 1880S–1890S

Influence of spiritual and moral searches of Leo Tolstoy in 1880s – 1890s on poetics and genre system of his works is considered in the article. The attempt of reconstruction of spiritual experience of the writer, which caused change of his creative installations, is based on the analysis of letters and diaries of Leo Tolstoy, on the memoirs of contemporaries. The research of features of poetics of the works by Leo Tolstoy of this period allows to consider individual style of the writer taking into account deformation of its genre system, on the one hand, and common cultural processes which took place in the Russian literature, on the other hand. The conducted analysis confirms conceptual unity of the writer's works in 1880s – 1890s with the previous period of his literary work.

Keywords: Leo Tolstoy, ethical maximalism, aesthetic experience, communicative attitudes, corporal v spiritual opposition, genre synthesis, gospel text, religion reforming, journalistic discourse.

Изучение особенностей мировоззренческой позиции Толстого было предметом многочисленных философских и историко-литературных исследований (7). При этом акцент, как правило, делается на мировоззренческих проблемах. Однако вопрос о взаимосвязи духовного опыта художника и его литературного творчества остаётся наименее прояснённым. Мы попытались выяснить, какие реальные жизненные факты оказали влияние на формирование толстовского взгляда на мир, а также рассмотреть характер отражения этической программы писателя в его творчестве.

В конце 1870-х гг. в трактате «Исповедь» (1879–1880, 1882) Толстой пишет: *«Жизнь моя остановилась. Я мог дышать, есть, пить, спать, и не мог не дышать, не есть, не пить, не спать; но жизни не было, потому что не было таких желаний, удовлетворение которых я находил бы разумным»* (6, т. 23, 11). Внутренняя и глубинная причина состояния одиночества заключалась в метафизичности воззрений Толстого. Сознание конечности человеческой жизни, физического Я, и бесконечности мира – вселенной – вот тот конфликт, который не находил разрешения в его сознании. Эта проблема выносилась Толстым в плоскость размышлений о жизни и смерти и носила глубоко личный характер. В записной книжке 2 июня 1878 года он пишет: *«Человек должен все телесные блага отбросить от себя и предоставить другим, а духовные блага приобретать только для одного себя»*. В отточенности и чёткости формулировок этой записи проявляются присущие писателю мышление оппозициями и этический максимализм. Заключает это рассуждение вывод, претендующий на универсальное значение: *«Il faudra mourir seul! С Богом нельзя иметь дело, вмешивая посредника и зрителя; только с глаза на глаз начинаются настоящие отношения, только когда никто другой не знает и не слышит, Бог слышит тебя»* (6, т. 48, 186–187).

Отрешение от материальной жизни и приобщение к духовной сущности мыслилось Толстым возможным вследствие духовной работы, причём момент «просветления» практически всегда оказывался связанным с приближением смерти или её угрозой. Толстой силой ума и нравственной воли мыслил победить смерть. О разрешении конфликта вечного и конечного – «ничто» и Я – рассказано им в «Исповеди», спасение от грядущего конца было обретено в утопии «Царства Божия внутри вас» (1890–1893). В эти годы Толстой пытается создать «своё православие» и улучшить христианство, переведя его в плоскость практической этики. Это был важный шаг на пути религиозного реформаторства и отступления от официальной церкви. Об этом «преображении» он поведал миру в «Исповеди», которую писал в 1878–1879 гг. Эта проблема рассмотрена нами в статье «Духовно-нравственный поиск Толстого и его художественное воплощение в трактате “Исповедь”» (8).

Для писателя 1880-е годы стали эпохой «разрывов и уходов». Сознание одиночества становится лейтмотивом переписки этих лет. В то же время это был период интенсивной, безжалостной требовательной внутренней работы. В письме С. А. Толстой 28 октября 1884 г. Л. Н. Толстой писал: *«Нынче я вспомнил, что мне 56 лет, и я слышал и замечал, что семилетний период – перемена в человеке. Главный переворот во мне был: $7 \times 7 = 49$, именно, когда я стал на тот путь, на к[отором] теперь стою. Семь лет эти были страшно полны внутренней жизнью, уяснением, задором и ломкой. Теперь, мне кажется, это прошло, это вошло в плоть и кровь, и я иду деятельности на этом пути. И или я умру, или буду очень несчастлив, или найду деятельность, кот[орая] поглотит меня всего на моем пути. Разумеется, писательская, – самая мне родственная и тянущая к себе»* (6, т. 83, 445). «Категорический императив» Толстого предопределил систему жизненных ценностей и нравственно-философское содержание творчества писателя в последующие годы, суть которого – «жить не для себя, а для души, по Божьи».

Перед Толстым встало две основные задачи: учить и спасаться. «Учить» означало проповедовать миру «новое знание», «спасаться» – жить по Божьи, как живут странники и юродивые, растворившись в безличном каратаевском рое. Ответ на главный, центральный вопрос практической этики писателя предполагал единение всего, достигаемое любовью. Основные постулаты «новой веры» заключались в утверждении идеи бессмертия как бессмертия духовного начала, а христианское воскресение рассматривалось как утверждение идеи любви. Летом 1889 года Толстой писал В. Г. Черткову: *«И я стал думать, чего мне нужно? Чего же мне нужно? Жить с Богом, по его воле, с Ним. Что для этого нужно? Нужно одно: соблюсти данный мне талант, мою душу, данную мне, не только соблюсти, но возрастить её»* (6,

т. 86, 247). Именно в этот период в мировоззрении Толстого совершается переход от крайнего отчаяния и неверия в целесообразность мира к твёрдой вере в созидательную силу любви.

Литературные опыты Толстого этих лет предварил религиозно-филологический труд «Соединение и перевод четырёх Евангелий» (1880–1881). К созданию «матерьялистического Евангелия» он приступил в начале 1880-х годов, замысел которого возник значительно раньше: «13/25 октября 1860 г. Скоро месяц, что Н[иколинька] умер. <...> Во время самых похорон пришла мне мысль написать матерьялистическое Евангелие, жизнь Христа-матерьялиста» (6, т. 48, 29–30). Цель работы заключалась в том, чтобы выразить «нравственное понятие жизни и учения Христа» (6, т. 65, 140). Главная мысль, которую надо было ему разрешить – вопрос о жизни и смерти.

Опираясь на греческие тексты и переводы Евангелия на современные европейские языки, Толстой переводит и толкует евангельские стихи в том смысле, как это представляется ему наиболее верным, разумным, отвечающим поставленным задачам: «Я оставляю, – писал он, – совершенно в стороне историческое значение и соединяю по смыслу только учение» (6, т. 24, 19). При этом автор делает акцент на нравственной стороне жизни и учения Христа. Отвергая ортодоксальную веру, полемизируя с каноническими Евангелиями, Толстой пытается её реформировать и найти нравственное руководство в жизни.

По Толстому жизнь Иисуса Христа закончилась на земле. Всё то, что было после его смерти – Воскресение, Вознесение, сошествие Святого Духа, для него не существует и отрицается в соответствии с концепцией «матерьялистического Евангелия». Он заканчивает пересказ евангельских текстов следующими словами: «Иисус пососал губку и сказал громким голосом: Кончено. Отец! в руки твои отдаю дух мой. И, склонив голову, предал дух» (6, т. 24, 789).

Для Толстого самым важным в учении Христа стал 39-й стих из V главы Евангелия от Матфея. Евангельский призыв «не противься злему» (Мф., V, 39), связанный с отрицанием кровной мести, Толстой положил в основание своей этики, а принцип непротивления злу насильем провозгласил как безусловное нравственное начало, как то, что выражает сущность христианской морали. Чистота, смирение, любовь – вот та аксиологическая триада, которая стала основой его художественного мира.

В 1880-х годах Толстой вслед за реформированием религии выдвигает перед искусством требования искренности и правдивости. Во главу угла он ставит этическую позицию, много размышляет над вопросами искусства, выдвигая к нему два основных требования. Во-первых, значимость этической координаты («что добро, что зло» (6, т. 64, 15)), во-вторых, изображение не реального, но идеального («что должно быть» (6, т. 64, 15)).

Характер изменения прозы писателя оказался во многом предопределён новыми коммуникативными установками, обусловленными сменой адресата, той новой читательской аудиторией, на которую переориентировался Толстой. Об этом свидетельствуют его письма от апреля 1887 года: «Как бы хотелось перевести всё на русский язык, чтобы Тит понял, – писал он жене. – И как тогда всё сокращается и уясняется. От общения с профессорами многословие, труднословие и неясность, от общенья с мужиками сжатость, красота языка и ясность» (6, т. 84, 25). «Ясно, сжато и содержательно» (6, т. 64, 41) – эти ориентиры направляют стилевые поиски писателя в сторону народнопоэтической речи, противопоставляя ей «многословие, труднословие и неясность» книжно-письменного стиля.

Наряду с этой тенденцией к перевоплощению в народного сказителя в Толстом по-прежнему было велико желание учить человечество. Иллюзия субъективного обладания истиной, знание открывшегося смысла жизни вознесли его на иные позиции по отношению ко всему миру, с которым писатель заговорил напрямую. Он осознал себя пророком. В трактатах «Так что же нам делать?» (1882–1886), «В чём моя вера?» (1882–1884) писатель обратился к людям от собственного имени. Он был одержим желанием беспристрастно, с беспощадной

строгостью неподкупного судьи оценить все явления современной жизни. По воспоминаниям И. Теннеро, художник Н. Н. Ге в 1886 году, посетив больного Толстого, не мог *«оторваться от мысли, что это лежит Моисей»*. По признанию художника, он *«и раньше чувствовал, что Л. Н. ближе к пророкам древности, чем к деятелям христианства»*. *«Главное, что я хотел сказать, – говорит Н. Н. Ге, – это то, что и в Льве Николаевиче мне нравится это величавое древнеиудейское настроение. Мне кажется, что у него и склад мысли, и сила слога, и характер учения, требующего прежде всего дела и исполнения правил, всё, всё удивительно иудаистично, потому что Христово христианство не так уже сурово приступает к горлу человека и не требует от него жертв и подвига»* (5, 13–15).

Самым важным произведением для Толстого в эти годы становится трактат «О жизни» (1886–1887). В нём он задумал победить зло онтологическое, без победы над которым человеческая жизнь утрачивала всякий смысл. Из первоначального названия – «О жизни и смерти» – последнее слово впоследствии было исключено автором. Важнейшая для Толстого проблема, которую он разрешал в трактате – проблема бессмертия человека. Вопрос о смысле жизни привёл его к необходимости преодолеть смерть и подчинить себе время. Исходя из «известного ему понятия жизни», Толстой общее направление её движения определяет как стремление от зла к благу. Для него очевидна несомненная истина, что *«живет всякий человек только для того, чтобы ему было хорошо, для своего блага»* (6, т. 26, 324). В то же время каждый час прожитой жизни приближает человека к смерти. Жизнь мыслится писателем как не перестающее приближение к смерти, к тому состоянию, в котором вместе с жизнью личности наверное уничтожится всякая возможность какого бы то ни было блага личности. В этом Толстой увидел основное противоречие человеческой жизни. Что есть жизнь? Что есть благо жизни? Что придает смысл земной жизни человека? – вот важнейшие вопросы, которые он ставит и разрешает в научном трактате.

По написанию трактата «О жизни» мучивший Толстого вопрос был решён, спасительный рецепт найден, выход указан: чувство, разрешающее все противоречия жизни человеческой и дающее благо, – любовь. При этом Толстой уточняет: любовь – не подобие любви – предпочтении себя другим, а истинная любовь – предпочтении других себе.

Написанию трактата «О жизни» предшествовала интенсивная работа Толстого над циклом народных рассказов (1884–1886 гг.). Эта работа воспринималась им как важнейшее дело. Знание смысла жизни потребовали от него не только прямого слова к людям от собственного имени в публицистических сочинениях, но и обращения к человечеству от имени народа, которое зазвучало в народных рассказах. В 1884 г. он писал В. Г. Черткову: *«Я увлекаюсь всё больше и больше мыслью издания книг для образования русских людей. Я избегаю слова для народа, потому что сущность мысли в том, чтобы не было деления народа и не народа»* (6, т. 85, 27). Перед писателем стояла задача не столько просвещения народа, сколько осмысления его философии жизни. Важна была не только ориентация на уровень сознания патриархального крестьянина, но и освоение его идеологии, равнозначной для Толстого религиозной этике, изложенной народным языком. В народных рассказах он реставрирует формы народной литературы – сказки, легенды, сказания. В них содержится реализация толстовской теории в практике художественного творчества. Условные жанры притчи, легенды, сказания не только понятны всем, но и «выпелись» из сердца народа, концентрировали его идеалы и нравственные понятия, выработанные вековой народной мудростью. Малый жанр, таким образом, оказался логически неизбежен для Толстого-романиста. Это был закономерный шаг писателя, теоретически провозгласившего «возрождение» литературы в народности и практически воплотившего его в произведениях 1870-х – 1890-х годов – от «Азбуки» до народных рассказов и пьес.

Реальное в рассказах – повод для разговора о вечном. По мнению С. С. Аверинцева «поздний Толстой» предпринял «попытку подчинить прозу законам притчи» (1, 305). Т. Л. Моты-

лёва также считает, что Толстой был «едва ли не первый, кто внёс в высокую литературу нашего века поэтику притчи» (4, 175–176). В народных рассказах подчинение прозы законам притчи проявляется в том, что реальное многообразие деталей и красок, свойственное романному творчеству Толстого, заменяется предельно лаконичными описаниями.

В каждом из произведений цикла Толстой доказывает важность тезиса, который ему ясен. В основе сюжетного движения запечатлена логика его раскрытия, а не изображение событий, сопутствующих этому процессу. Действующие лица предстают не как «объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора» (1, 305). Перед ними встают первые детские вопросы жизни: «Чем люди живы?» (6, т. 25, 7), «А для чего жить-то?» (6, т. 25, 36), «Как же в мире зло изводить?» (6, т. 25, 153), на которые должно найти ответ. Столь важные для Толстого умозрительные идеи любви, добра, терпения, всепрощения оказываются запечатлёнными в предельно обобщённых художественных образах, что позволяет говорить об эмблематичности народных рассказов. Свои теоретические рассуждения, содержащиеся в публицистике, Толстой переложил на общедоступный язык народного сказителя. Повествовательные интонации народных рассказов различны, но их объединяет то, что практически все они «звучат с голоса», что приводит к «опрощению» авторского языка и «ассимиляции литературного стиля его с семантикой крестьянской речи» (3, 121). Таким образом, народнопоэтическая традиция выступает как средоточие авторского идеала и определяет духовно-практическую стратегию творчества Толстого.

«Перестройка мирозерцания» писателя, происшедшая в 1880-х годах, поставила перед ним как актуальную проблему вопрос об отношении к собственному художественному творчеству. Сопоставляя «жизнь людей своего круга» и «жизнь простого трудового народа» (6, т. 23, 47), Толстой свои прежние художественные произведения оценил как искусственные и греховные. Размышляя о судьбе художника в эти годы, С. Н. Булгаков писал: «*Душа человека дороже целого мира и тем более дороже его художественного творчества, и, если действительно нужно принести это творчество в жертву для спасения души, пусть будет принесена эта жертва. <...> По-старому возвратиться к искусству при новых требованиях к себе, для Толстого означало бы падение, а вернуться к нему по-новому он не умел. Первобытная невинность потеряна, вместе с непорочностью наготы, которая теперь была бы бесстыдством*» (2, 248–249).

Духовный опыт Толстого 1880-х годов predetermined жанровые и стилевые изменения в литературной практике писателя. Он стремится передать универсальное мировоззрение, которое должно стать нормой жизненного поведения для человечества. На смену художественному вымыслу приходит философское осмысление мира в трактатах, «совершенная правда» реальной жизни и её аналитическая оценка становятся предметом пристального внимания писателя в публицистических работах. Возрастает интерес Толстого к жанрам, выработанным «в исторической дали человечества», поскольку притчи, сказки, легенды отражают мировоззрение народа и его идеальные представления о жизни. Творческая работа при этом должна иметь ясную практическую цель, которую Толстой с присущим ему упорством стремился достичь в произведениях, создаваемых в последующие годы. В этом ряду важное значение будут иметь повести 1880-х гг., написанные, по определению автора, в «старой манере». В них Толстой синтезирует новое знание жизни с художественным опытом прошлых лет.

Литература

1. Аверинцев С. С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
2. Булгаков С. Н. Тихие думы / сост., подгот. текста и коммент. В. В. Сапова. М., 1996.
3. Виноградов В. В. О языке Толстого (50–60-е годы) // Литературное наследство. Т. 35–36. М., 1939.
4. Мотылева Т. Л. Роман – свободная форма. М., 1982.
5. Тенеромо И. Воспоминания о Л. Н. Толстом и его письма. СПб., б/г.

6. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юб.): в 90 т. М., 1928–1958. (Ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.)

7. См. об этом: Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Т. 2. Религия Л. Толстого и Достоевского. СПб., 1903; Овсяннико-Куликовский Д. Н. Лев Николаевич Толстой. Очерк его художественной деятельности и оценка его религиозных и моральных идей. СПб., 1911; О религии Толстого. Сб. второй. М., 1912; Асмус В. Ф. Религиозно-философские трактаты Л. Н. Толстого // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 23; Асмус В. Ф. Мировоззрение Толстого // Избранные философские труды. Т. 1. М., 1969; Опунская Л. Д. Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1886 по 1892 годы. М., 1979; Никитин В. «Богоискательство» и богоборчество Толстого // Прометей. Т. 12. М., 1980; Зеньковский В. В. История русской философии. Т. 1. Ч. 2. Л., 1991; Архиепископ Иоанн (Шаховской). Избранное. Петрозаводск, 1992; Концевич И. М. Истоки душевной катастрофы Л. Н. Толстого // Духовная трагедия Льва Толстого. М., 1995; Ореханов Г. П. Русская Православная Церковь и Лев Толстой: восприятие конфликта современниками. М., 2010.

8. См. сборник: Духовно-нравственные основы русской литературы. Материалы юбилейной конференции, посвящённой Н. Н. Скату. Кострома, 2011. С. 162–166.

УДК 821.161.1.09"18"

Е. Ю. Плахина

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
el-gouna-a@yandex.ru

Л. Н. ТОЛСТОЙ И ВОСТОК В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Творчество Л. Н. Толстого получило признание не только в европейских странах, но и в странах Востока, причем этот писатель является одним из самых популярных в арабском мире благодаря гуманистическому пафосу произведений и защите человеческого достоинства в его творчестве. В данной статье речь пойдет о рассмотрении в отечественном литературоведении специфики восприятия творчества Л. Н. Толстого в арабском мире.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой и Восток, рецепция художественного творчества, арабская литература, гуманистический пафос.

Ye. Yu. Plahina

Nekrasov Kostroma State University
el-gouna-a@yandex.ru

LEO TOLSTOY AND THE ORIENT IN RUSSIAN SCIENCE OF LITERATURE

Leo Tolstoy's creative work has gained recognition not only in the European countries, but in the countries of the Orient as well, at that this writer is one of the most popular in the Arab world thanks to humanistic pathos of works and protection of human dignity in his creative work. In this article, there will be an issue of the Arab world's Leo Tolstoy perception specifics consideration in the Russian literary criticism.

Keywords: Leo Tolstoy and Orient, artistic creative work reception, Arab literature, humanistic pathos.

В современном литературоведении одним из интересных направлений является рассмотрение влияния и взаимовлияния литератур, что связано прежде всего с глобализацией культурных взаимосвязей.

Творчество Л. Н. Толстого получило признание не только в европейских странах, но и в странах Востока, причем этот великий русский писатель является одним из самых популярных в арабском мире, благодаря гуманистическому пафосу произведений и защите человеческого достоинства. Таким образом, огромный интерес к Толстому во всем мире остается актуальным и на сегодняшний день.

Отнюдь не все писатели становятся признанными классиками уже при жизни и известны всему миру. Но имя графа Толстого уже к концу XIX века было известно не только в самой России, где он стал любимейшим автором, но и на Западе, но и на Востоке. Большую роль в этом сыграла его активная переписка с известными духовными лидерами восточного мира (индусом Махатмой Ганди, египтянином Мухаммедом Абдо и др.).

Толстой находил в культурах древних цивилизаций то, что и на данный момент так необходимо обществу, но совершенно обесценено европейской цивилизацией: интерес к ду-

ховной сущности человека, к его внутреннему миру, к морально-этическим ценностям в целом. Писателя всегда угнетало необычайное падение нравственности, принижение человека и его достоинства. Сейчас, в современном мире, мы видим, что ситуация не улучшилась. Между тем, во многих странах Востока духовность до сих пор является основным критерием нравственности.

Интерес Л. Н. Толстого к Востоку был необычайно велик, он уделял этому вопросу особое внимание. Он часто обращался мыслью к истокам культуры древних народов, искал в них животворные силы для грядущего обновления человечества. Писатель пытался рассмотреть эти силы в укладе жизни восточных народов, в их традиционном миролюбии и трудолюбии, в их богатейшем культурном наследии. Для него Восток был прежде всего символом «непротивления», противовесом «разврату европейских цивилизаций». В «Письме к китайцу» (1906) Л. Н. Толстой так оценивал роль Востока в духовной жизни человечества: «Мне думается, что назначение восточных народов Китая, Персии, Турции, Индии, России и, может быть, Японии (если она еще не совсем увязла в сетях разврата европейских цивилизаций), состоит в том, чтобы указать народам истинный путь к свободе, для выражения которой, как вы пишете в своей книге, на китайском языке нет другого слова, кроме Тао, то есть деятельности, сообразной с вечным основным законом жизни человечества». Так обращение Толстого к религиозно-философским идеям буддизма привлекло внимание значительной части русской интеллигенции к этической стороне учения Будды. Последователи учения Толстого вскоре создали целое общественное движение – толстовство, основанное на отказе от благ цивилизации, «опрощении», соблюдении строгих этических норм.

Тема, касающаяся связи творчества Л. Н. Толстого с арабскими странами, разработана в отечественном литературоведении чрезвычайно мало. Самая глобальная работа «Л. Н. Толстой и Восток» А. Шифмана была написана еще в советское время. Большинство литературоведческих трудов были созданы до 70–80 годов XX века. К сожалению, современные российские востоковеды в должном объеме не уделяют внимания ни влиянию русской классики на арабскую литературу, ни типологическому сходству русской и арабской литератур.

Существует, правда, достаточно много отдельных статей и публикаций в научных сборниках, методических пособиях для преподавания в вузах. Естественно, что отдельного рассмотрения заслуживают работы иноязычных авторов, изданные как в европейских странах, так и в странах Востока.

Довольно хорошо, однако, изучена связь творчества великого писателя с другими странами Востока (например, Япония, Индия). Именно по этой причине иногда в некоторых трудах современников сказано, что тема «Л. Толстой и Восток» изучена в достаточной степени. С чем это связано? Для читателя (особенно в советское время) понятие «восток» включает в себя обширные регионы: Ближний и Средний Восток (Палестина, Саудовская Аравия, Турция, Иран), Северная Африка (Египет, Тунис), Дальний Восток (Индия, Китай, Япония, Цейлон), Средняя Азия, Кавказ. И когда мы говорим о Востоке, то подразумеваем не какие-то отдельные страны, а все вышеперечисленные.

Кроме того, немаловажно, что к тому времени социально-историческая и связанная с ней культурно-психологическая обстановка в стране была такова, что «Восток» из географического понятия, объединяющего страны азиатско-мусульманской и буддийской культуры, превращался в некий символический образ, имеющий философскую, историко-географическую и художественную наполненность.

Концепция Востока сложилась в мировоззрении Толстого не сразу. На раннем этапе своей писательской деятельности Толстой, по-видимому, глубоко не задумывался над взаимосвязью культур Востока и Запада, над ролью восточных народов в прошлом и будущем человечества. «Занятый актуальными проблемами русской жизни, он уделял внимание Восто-

ку лишь эпизодически, когда какие-либо исключительные события привлекали его интерес к странам Азии и Африки» (8, 7).

Начало изучению связей Толстого с Востоком было положено еще при его жизни. В 1905 г. в Лондоне в журнале «Свободное слово» (№ 6) была опубликована статья В. Г. Черткова «Толстой и японцы», в которой впервые была приведена часть переписки Толстого с деятелями японской культуры. К восьмидесятилетию писателя вышел в свет альманах, содержащий высказывания ряда деятелей стран Востока о Толстом.

Вскоре после смерти Толстого появился аналогичный двухтомный сборник, в котором наряду со статьями и воспоминаниями деятелей русской культуры приведены высказывания деятелей стран Востока о Толстом.

В 1924 г. П. И. Бирюков, биограф и друг Толстого, опубликовал в журнале «Восток» (№ 6) статью, в которой изложил содержание сборника «Толстой и Восток». Уже через год этот сборник вышел в свет на немецком языке. В него вошла часть переписки Толстого с деятелями стран Азии. Но так как составителя интересовали главным образом религиозно-нравственные проблемы, в сборник не вошли, в частности, многие письма, полученные писателем из Китая, Индии, Японии, Ирана, Турции, Алжира, Египта и других стран Азии и Африки.

В 1939 г. Д. П. Сергеенко опубликовал (в неполном виде) переписку Толстого и Ганди. Творческую историю трудов Толстого о Востоке разрабатывали для выходявшего Полного собрания его сочинений Н. К. Гудзий, Н. Н. Гусев, П. С. Попов. Связи писателя с религиозными деятелями Востока изучал научный сотрудник музея Л. Н. Толстого А. И. Ларионов, которому, однако, смерть помешала завершить его плодотворную работу. Об интересе Толстого к древним религиям и философским учениям Востока писали Д. Ю. Квитко, В. Ф. Асмус, А. Д. Литман. Описание индийской литературы в Яснополянской библиотеке Толстого дано в содержательных обзорах В. Ф. Булгакова и Н. М. Гольдберга. Ценные сведения о переводах и изданиях Толстого в странах Востока содержатся в трудах востоковедов А. П. Баранникова, В. А. Гордлевского, И. Ю. Крачковского, Н. И. Конрада, Н. Т. Федоренко, Л. Д. Позднеевой, в статьях и публикациях Н. Н. Арденса, Д. И. Белкина, Г. Ф. Гирса, А. А. Долининой, Г. Д. Ивановой, Р. Н. Кима, Д. С. Комиссарова, Л. Р. Ланского, И. Л. Львовой, М. С. Михайлова, Е. М. Пинус, Б. В. Поспелова, К. Рехо, А. З. Розенфельд, Н. И. Фельдман, М. Е. Шнейдера и других советских исследователей (8, 9)

Мировое значение Л. Н. Толстого было представлено при выходе в свет в 1965 г. обширного тома (в двух книгах) «Литературного наследства» на тему «Толстой и зарубежный мир». Том содержит наряду со статьями и речами западных писателей высказывания многих деятелей Востока о Толстом, а также обширный обзор зарубежной почты Толстого, составленный Э. Г. Бабаевым.

И все же, несмотря на немалый объем сделанного, успехи литературоведения в изучении этих проблем еще весьма скромны. Связи Толстого с Востоком, воздействие его художественного опыта и гуманистической мысли на современный мир изучены еще далеко не полностью. Углубленная разработка темы «Толстой и Восток» оставалась всегда насущной задачей современного литературоведения. А сейчас, как никогда прежде, Толстой как писатель вообще и данная тема в частности стали весьма интересны для рассмотрения.

Как уже говорилось выше, самое глобальное исследование данной проблемы провел А. И. Шифман. Хотя, как говорит сам автор, его книга не претендует на исчерпывающий охват всей этой сложной проблемы. Первое ее русское и зарубежные издания имели главной целью раскрыть, опираясь на архив писателя, широкие связи Толстого с народами Азии и Африки, ввести в научный обиход его переписку с деятелями восточных стран, рассказать о его встречах и беседах с некоторыми из них. Кроме того, автор стремился проанализировать тему Востока в творчестве художника, особенно в его публицистике, показать, сколь

близки основные положения его гуманистического учения философско-этическим учениям Востока, как глубоко он сочувствовал борьбе народов Азии и Африки за свободу и независимость. Значительное место отведено в книге и вопросу о том, как глубоко и с каким увлечением Толстой изучал философию, фольклор и эпос восточных народов, как много он сделал для ознакомления с ними русской публики.

В данном труде А. Шифмана впервые публикуются многие вновь найденные письма индийских и африканских корреспондентов Толстого, а некоторые письма, ранее опубликованные в кратких извлечениях, даются в полном виде. В значительно расширенном объеме приводятся и ответы Толстого своим восточным корреспондентам и его высказывания, касающиеся стран Азии и Африки.

Новое в этой книге – глава о связях Толстого с Африкой. Африканская почта писателя, книги об Африке в его личной библиотеке, публицистика Толстого, посвященная Африке, высказывания писателя об африканских народах и их будущности – все эти материалы впервые вводятся в научный обиход и значительно расширяют ранее известную «географию» толстовских зарубежных связей.

Пожалуй, наибольшее число исследований посвящено вопросам влияния творчества Толстого на японскую литературу. Даже А. Шифман подчеркивает, что «всего в Японии вышло собраний сочинений Толстого больше, чем во всех остальных странах Азии и Африки вместе взятых». Уже в декабре 1946 г. начало выходить 23-томное собрание сочинений Толстого в переводе Енэкава Иасао. Среди европейских классиков творец «Войны и мира» был единственным, кто удостоился такого внимания со стороны японских издателей и читателей. Японская интеллигенция зачитывалась его философско-обличительными статьями, и значительная ее часть стала сочувствовать его религиозно-нравственным идеям. В очерках Токутоми Рока, в высказываниях Фтабатэя Симэя, Одзаки Кое, Утида Роана и других писателей нравственное учение Толстого выступает в неразрывном единстве с его художественным творчеством. По-иному выглядит фигура русского писателя в книгах публицистов Като Нао-си, Ш.Эномото и др. В них на первом плане Толстой-моралист, создатель «религии добра».

Творчеством Толстого и его общественной деятельностью интересовались миллионы – от государственных деятелей до самых простых людей. Люди на Востоке хотели знать как можно больше об этом неординарном человеке, желали поближе познакомиться с его идеями и произведениями, о которых так много писала пресса. Образованная часть восточной интеллигенции взялась за переводы работ Толстого (сначала с европейских языков, а позже – непосредственно с русского оригинала). Причём, сразу переводилась как художественная проза, так и публицистика – в двух этих формах литературы великий писатель выступал одновременно и как духовный мыслитель.

В 70-е – 80-е гг. XX столетия проблема влияния творчества Л. Н. Толстого на Восток продолжает привлекать внимание литературоведов. И, как уже упоминалось выше, временные рамки ограничены лишь выходом в досоветское и советское время. В современной литературе глобальных трудов, посвященных теме «Толстой и Восток», совсем немного.

В последние десятилетия тема «Толстой и Восток» привлекает внимание отечественных исследователей из разных областей гуманитарного знания. Так, культурология, философия, религиоведение, литературоведение рассматривают связь Л. Н. Толстого с Востоком с разных ракурсов.

Подводя итог, можно сказать, что в отечественном литературоведении большинство исследователей сосредоточили основное внимание на изучении творчества Л. Н. Толстого, идейно-тематического своеобразия и поэтики его произведений и глобально не занимались, за исключением некоторых вышеназванных авторов, изучением особенностей связи великого мыслителя и творца с арабскими странами. А, между тем, тема «Толстой и Восток», на наш взгляд, сейчас актуальна как никогда до этого времени. Развращение общества, европей-

ские принципы жизни, кажется, уже безвозвратно врезавшиеся в жизнь русского человека, внесли свои коррективы в отношения между людьми, в семейные ценности. Поэтому сейчас, наверное, принципы жизни Востока, так привлекавшие Л. Н. Толстого, необходимы для жизни сегодняшнего общества. Соответственно необходимо и изучение данной темы.

Литература

1. Богомазова Н. Л. Л. Н. Толстой в контексте японской культуры // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2012.
2. Гаджиева Д. З. Л. Н. Толстой и Восток. Методическое пособие для студентов языкового педвуза и преподавателей. Баку, 2010.
3. Зарубежные писатели, ученые и общественные деятели о Толстом // Л. Н. Толстой и современность. М., 1981.
4. Крачковский Игнатий Юлианович (1883–1951): Библиографический указатель. СПб., 2007.
5. Ломунов К. Лицом к лицу с Толстым // Лев Толстой в современном мире. М., 1975. С. 308–322.
6. Новрузов Р. М. Исламская культура в творчестве Л. Н. Толстого. М., 2005.
7. Рустамзода Г. Л. Философия Востока в творчестве Льва Толстого // Филологические науки, 2010, № 1.
8. Шифман А. И. Лев Толстой и Восток. М., 1971.

УДК 821.161.1.09"18"

Г. В. Федянова

Московский государственный областной социально-гуманитарный институт
fedyanovagv@yandex.ru

РОМАН И. И. ЛАЖЕЧНИКОВА «НЕМНОГО ЛЕТ НАЗАД» (1863): МОТИВ ОТРОКОВИЦЫ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Автор предлагаемой статьи анализирует мотив отроковицы в романе И. И. Лажечникова «Немного лет назад». На этом основании автор высказывает предположение о том, что юные героини Лажечникова являются литературными предшественниками героини романа В. В. Набокова «Лолита».

Ключевые слова: роман, сюжет, мотив, герой, отроковица.

G. V. Fedyanova

State Sociohumanitarian Institute of Moscow Region
fedyanovagv@yandex.ru

IVAN LAZHECHNIKOV'S NOVEL «NOT MANY YEARS AGO» (1863): THE MOTIF OF YOUNG GIRL IN LITERARY PROSPECT

The author of this article analyses the motif of young girl in Ivan Lazhechnikov's novel «Not Many Years ago». On this base, the author supposes that Ivan Lazhechnikov's teen heroines are literary predecessors of Vladimir Nabokov's heroine of the novel «Lolita».

Keywords: Ivan Lazhechnikov, novel, plot, motif, hero, teen girl.

Мотив Отроковицы в своей литературной предыстории связан с бродячими сюжетами и вечными темами. Опасности, грозящие юной сироте, умыкание девушки распространены и в фольклоре, и в древнейших письменных памятниках; эти мотивы вошли в тексты Священного писания, в литературную классику, в беллетристику. Но в восприятии современного читателя – это набоковский мотив, восходящий к середине XX века, к роману «Лолита», опубликованному в сентябре 1955 г. Не только перспективы развития мотива соотносятся с произведением В. В. Набокова (например, сюжетно-фабульный параллелизм «Черного принца» Айрис Мёрдок), но и ретроспективный взгляд на прошлое романного жанра заставляет обращаться к творческим подходам Набокова.

В обширной теме «Набоков и русская литература XIX в.» самим писателем намечены магистральные пути её изучения. Лекции профессора Набокова обнаруживают и избирательность – это вершины русской литературной классики, и специфику рассмотрения – выделение креативного начала, что особенно проявилось в монументальном труде по ком-

ментированию романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и в психолого-эстетическом эссе, посвящённом Н. В. Гоголю.

Вместе с тем, не рассмотренные, возможно, даже сознательно отвергнутые, произведения XIX в. нередко дают основания для сопоставления, допускают предположения, что их «след» (по принципу сходства или контраста) проявил себя в творчестве Набокова. В любом случае, почти столетний интервал, разделяющий произведения, интересен как свидетельство эволюции романа и лежащих в его основе сюжетов и мотивов. В этом отношении представляется небезынтересным обратиться к позднему романному творчеству Ивана Ивановича Лажечникова (1792–1869). В настоящее время Лажечников остаётся читаемым писателем, прежде всего, автором романа «Ледяной дом» (1835). Язык романов Лажечникова выгодно контрастирует с современным литературным языком, а способность эмоционально увлечь создаёт, как и создавала в XIX в., достаточно широкую читательскую аудиторию. Конечно, Лажечников занимает несравненно более скромное место, чем, предположим, Н. В. Гоголь, писатель-классик, в отечественной литературе. Но Лажечников-романтик дал в XIX веке самый яркий символический образ России – «ледяной дом», а Гоголь «населил» этот «дом» «мёртвыми душами». Таким образом, творческая удача иногда уравнивает в восприятии читателей весьма различные величины.

Позднее литературное наследие Лажечникова для его современников оказалось как бы за-слонённым «Ледяным домом». В критике, обычно изощрявшейся в насмешках и иронии, что стало стилем в 1860-е гг., отсутствовал момент презентации нового романа «Немного лет назад» (1863) и заслуживающих его внимания творческих находок. М. Е. Салтыков-Щедрин отдал дань уважения «чистым и честным» побуждениям автора в «Современнике» (1, 376), но односторонний взгляд на труд современных писателей помешал увидеть достоинства романа.

Хочется отметить, что обширная образная система «Немного лет назад» и предшествовавшей роману автобиографической прозы «Беленькие, чёрненькие и серенькие» (1856), с юмором и изяществом слога повествующей о виденном и пережитом, наделили знаменитых, более того, великих современников красноречивыми деталями. Конный судья на лесах здания – образ из «Беленьких, чёрненьких и сереньких» – предвосхищает образ-аналог конного градоначальника у Салтыкова-Щедрина. Можно отметить сюжетно-тематические сближения ряда мотивов Лажечникова и Достоевского. Есть перекличка в образах послевоенной семейной идиллии и в вопросах эмансипации женщин у Лажечникова и Л. Н. Толстого. Речь не всегда может идти о прямых заимствованиях. Но у позднего Лажечникова-писателя сохраняется замечательная особенность: экспериментируя с романной формой, создавая достоверный портрет реальности, он влюблён в свой литературный мир. Как бы мимоходом, весело смеясь, затрагивает какую-то сторону бытия, преподносит её в анекдотическом ракурсе, – и через это заставляет читателя как бы «вдруг» открыть некую проблему. В «Беленьких, чёрненьких и сереньких», излагая историю своей семьи, он шутивно вспоминает семейное предание, как его матушку, шестнадцатилетнюю девицу, уговаривали выйти замуж, и аргументом было то обстоятельство, что её подруги по два года замужем и уже детей имеют. Рассмеявшемуся читателю оставалось только подсчитать, что в брак эти юные матери вступили ещё отроковицами. Об осознанном выборе спутника жизни не могло быть и речи.

Насыщенный актуальными для России событиями роман «Немного лет назад», имеющий сложную сюжетную структуру, посвящён событиям Крымской войны (1853–1856) и послевоенному предреформенному состоянию страны. Не останавливаясь на этих – главных – событиях романа, хочется отметить некоторые фабульные повороты и образы персонажей, которые как бы остались на периферии сюжета. Именно эти событийные фрагменты и второстепенные персонажи важны для полноты представлений об этико-эстетических традициях романа середины XIX в. Остановимся на мотиве Отроковицы, набоковском мотиве до Набокова.

Уже на первых страницах романа появляется персонаж Джонс. Роль образа этого англичанина в сюжетосложении минимальна. Но автор создаёт достаточно полный портрет: «...высокий мужчина средних лет, по атлетическому сложению своему готов, кажется, поддержать на плечах своих тяжёлый дуб, который свалила бы на него буря» (2, 10). «Румянец», «загорелое открытое лицо», «волны белокурых волос», «полный подбородок», «твёрдая походка» дополняются описанием аккуратного и элегантного костюма (2, 10). Выполняя механические и художественные работы на фабрике купца Патокина (это один из главных героев), Джонс снискал расположение хозяев своими принципами. Ему дана возможность заявить о своих взглядах: «Дело не в звании человека, а в самом человеке <...> Я ношу крест Спасителя в груди своей» (2, 11). Джонс нужен автору не только для того, чтобы оттенить низость отрицательных персонажей российского происхождения. В дополнение ко всем своим нравственным достоинствам англичанин наделён нежным любящим сердцем. Когда-то купец Патокин привёз из воспитательного дома девочку-сироту двенадцати лет. Патокины воспитали Дуню (главную героиню романа) как родную дочь. Именно эта юная красавица становится предметом мечтаний Джонса: «Редкая девушка, – сказал про себя англичанин, провожая её глазами, – Кабы не лета мои!.. Безумный, тебе ль об этом помышлять (тут он сжал рукою грудь и грустно, грустно покачал головой)! Дай Бог ей счастья!» (2, 9). Вопрос взаимоотношений разновозрастных мужчины и женщины возникает ещё раз, но выражен он в романе уже не через прямую речь Джонса или Дуни, а как бы через взгляд со стороны, через разговор о Дуни: «Ещё не вступила в законное супружество?» – «Нет ещё, – разве за англичанина Джонса пойдёт», – «И, что вы, батюшка, статочное ли дело! Ведь он...». Здесь читатель, возможно, ждёт напоминания о значительной разнице в возрасте барышни и англичанина. Но Лажечников с юмором завершает последнюю фразу: «ведь он нехристь» (2, 313). В разговоре двух пожилых купцов игнорируется проблема возрастного разрыва. Это симптом: общество не рассматривало разновозрастные союзы как казус. Более придавалось значение конфессиональным различиям. Сама Дуня отказывает этому претенденту на брак, ссылаясь на чувства к другому человеку. После похорон разорённого купца Патокина Джонс провожает Дуню домой. На этом сюжетная линия Джонс – Дуня обрывается: вторично осиротевшей семнадцатилетней девушке предстоит стать женой главного героя – офицера. Отодвинутый в тень событий второстепенный герой Джонс уступает место другим персонажам, с другими функциями. Если это положительные персонажи, они также безоговорочно служат Добру.

В основной романной текст автор включает мини-роман в форме обширной эпistolы. Дворянин Суздалин рассказывает в письме к другу, главному герою, о своей любви к прелестной Таечке, возвращённой в отдалённом имении на лоне природы, под присмотром гувернантки миссис Гордон, в обществе дочери этой англичанки двенадцати – тринадцатилетней Алисы. Образ этой девочки можно считать литературным украшением сельских сцен. Её «плутовские глазки», способность «быть в восхищении», «розовые щёчки», раскрытый от удивления рот, участие в разговорах оживляют действие. Без неё литературное время в этих сценах остановилось бы. Любовные сцены идилличны. «Старушка» миссис Гордон вяжет чулок, а молодая пара в обществе Алис катается на лодке или прогуливается по парку. Мастер пейзажа, Лажечников создаёт образ прекрасного, хотя и запущенного парка.

Здесь исключена прямолинейность в изображении чувств. Таечка (учит Суздалина грести), – «чтобы лучше внушить мне урок, налагала свою тёплую ручку на мою руку, иногда немилосердно повёртывая её. Что происходило у меня тогда в душе, я и сам понять не мог; знаю только, что мне сильно хотелось поцеловать эту ручку и продлить, как можно дольше, учение» (2, 270). Сдержанность в выражении интимных побуждений – неотъемлемая часть культуры этого круга. Хотя миссис Гордон рядом нет, только «глупенькая», – как гувернантка называет свою розовощёкую Алис, – здесь любовь и достоинство поведения неразделимы.

Думается, что важен сам сюжетный ход, сопровождаемый оттенком игривости, внесённым костюмом семнадцатилетней Таечки, которую мать из своих особых соображений одевает в детские коротенькие платьица и стрижёт по-детски «в кружок». Мотив присутствия девочки-подростка при свиданиях молодой пары, который приобрел такую драматичность впоследствии у Набокова в «Лолите», у Лажечникова идиличен, и его юной героине, разумеется, ничего не угрожает, что и обыгрывается рассказчиком. Суздалин обращается к Таечке: «...“я беседовал с вами не так, как говорил бы с маленькой Алисой”. Маленькая Алиса, в свою очередь, нахмурилась, надула губки и сделала свой отчётливый книксен. “Видите, какой я неловкий, из огня да в полымя. Простите меня, мисс Таис, и вы, мисс Алис, я знаю вас ещё мало. Признаюсь вам откровенно, <...> ваш детский наряд ввёл меня в заблуждение”...» (2, 267).

Итак, и развлечения, и радости, и даже милые маленькие обиды здесь пасторальны. Отголоски куртуазной культуры, стиль галантного поведения с дамами, игра остроумия сопутствуют этой литературной идиллии. Суздалин, уезжая, просит Таечку: «Вы не откажете мне в одной просьбе, *ma chere piéssé*? <...> Я, конечно, не попрошу вас ни о чём, чего вы не можете исполнить. Она посмотрела на меня как-то особенно ласково и сказала: “с удовольствием”. Я вынул свою памятную книжку и подал ей карандаш. “Напишите мне нынешнее число, месяц и год”. Она написала дрожащею рукою: 15-го июня 185..., нарисовала якорь и подписала: одна из островитянок. Алис, по моей просьбе написать мне что-нибудь на память нынешнего дня, нарисовала очень мило три весла, связанные бантом, и подписала: другая островитянка» (2, 271). Поведение девочки-подростка здесь по-своему регламентировано. В том же письме Суздалин описывает встречу с Алисой в свой повторный приезд: «маленькая Алис бросилась ко мне навстречу и уже без книксена хотела подать мне руку, – “Тоже, как большая особа, – закричала на неё мать, – протягивает руку; поцелуй в щёку, в щёку, девочка, и непременно два раза, за себя и за меня”. С большим удовольствием приняв от Алисы двойной поцелуй, я оплатил его без счёту на щёчках девочки, зардевшихся от стыда» (2, 273). Сложность сюжетной ситуации ещё и в том, что Суздалин первоначально очарован матерью Таечки.

За пределами эпистолярного вкрапления в текст Суздалину предстояло и защищать честь главной героини, и жениться на Таечке, и участвовать в дружеских полилогах, посвящённых насущным проблемам времени, в том числе женской эмансипации, а затем уйти в тень повествования. А вот Джонс вновь и как-то неожиданно появляется в самом конце романа. Рассказчик – конфидент автора – сообщает: «Джонс женился... на ком бы вы думали? На миссис Гордон, которая несколькими годами старше его. Он познакомился с нею в Красном сельце, увидел Алису и полюбил её как родную дочь. Девочка эта напоминала ему Дуню <...> когда привезли её Патокины из сиротского дома» (2, 412). Это возвращение персонажа важно автору для создания образа гражданского мира и согласия.

Через столетие, после двух мировых войн, обесценивания былых идеалов в романе Набокова такое благополучие уже невозможно. «Лолита» – это эстетический протест, отвержение традиционных принципов завершения сюжета – счастливого конца.

Читатель Лажечникова, вспоминая портрет Джонса первых страниц романа, и то, как обращался к нему старший Патокин, – «мой добрый, честный и усердный Джонс» (2, 28) – убеждён, что судьба немолодой иностранки-вдовы и её дочери – в надёжных руках достойного мужчины. Набоков даёт своему читателю противоположный вариант судеб героев.

Итак, вышеизложенное позволяет говорить о некотором параллелизме мотивов знаменитого романа Набокова с произведением XIX. Сюжетно-тематическая перекличка различных произведений чаще всего свидетельствует о формировании и функционировании бродячих сюжетов. Они в большинстве случаев не могут быть подтверждением заимствований или хотя бы чтения одним писателем произведения другого, его литературного предшественника.

Сходство сюжета или каких-либо фабульных фрагментов свидетельствует об устойчивости круга явлений, отображении их в опыте на обыденном уровне, сохранении в языке на основе простых концептов обыденного сознания. Мотив в художественном произведении можно рассматривать как итог странствия этих простых концептов. Интерес художника к факту / фактам действительности – это начало вхождения простых концептов в творческое сознание.

Литературное инобытие факта парадоксально. Нередко сохраняя внешнюю совпадемость с действительностью, с реальными прототипами (человек, событие, историческое время), оно – по сути – таковым не является, т.е. утрачивает значение факта. События заменяются творческой моделью действительности. Рассказанная писателем история из жизни сохраняет видимость дубликата действительности, но таковым не является. Семантическая нагрузка образа важнее преданности факту.

Уникальность подхода Набокова к теме, к образам дистанцирует и произведение, и авторский подход от литературных влияний. Более того, возникает творческий разрыв между произведениями самого автора. Набоков, автор «Лолиты», дистанцируется от Набокова раннего, русскоязычного периода. Никакая магия наследия матери или вмешательства доброго начала (мотивы ранних незавершённых произведений) не помогут сироте, как видит проблему писатель в середине XX века. Он конфликтует и с замиранием сюжета в сюжете зрелого русскоязычного «Дара», так как Борис Бодрый, как называет отчима Зины главный герой Годунов-Чердынцев, вынужден признать «ничего» как нулевой результат ненаписанной истории, однако подсказывающий его личные интересы, его особое внимание к Зине, возможно, повлиявшее на брак с «вдовицей». Тем более, Набоков подчёркнуто дистанцируется от литературных аналогов.

И, тем не менее, отрицание – явление сложное, в подсознании художника удерживающее нечто от отрицаемого, трансформирующее его. След отвергнутого и даже забытого может проявить себя в творчестве. С этим связаны имманентные закономерности литературы и художественного творчества в целом. Гениальный человек с колоссальным объёмом памяти может многие годы в подсознании хранить впечатления прошлого, тем более – художественно-литературные впечатления. Поэтому допустимо предположить, что Набоков мог знать произведения Лажечникова, полное собрание сочинений которого в шести томах было издано «Товариществом Вольф» в 1913 г. Заметим к тому же, что во вступительной статье С. А. Венгерова приводятся ряд биографических деталей, упоминает и женитьбу овдовевшего шестидесятилетнего писателя на очень юной девушке. В основе эстетического подхода Лажечникова к роману лежит принцип долженствования. Его женские образы – это предлагаемые читателю эталоны. Их вера в покровительство Высших сил, их высокие нравственные качества оттеняются изяществом и остроумием. Даже девочка отроческого возраста должна быть образцом для ровесниц. И автор дарит такой героине благополучную судьбу.

Несходство судеб юных героинь двух романов, разделённых столетием, лишь свидетельствует: мир стал необратимо иным. В романном жанре принцип долженствования, закреплённый просветительскими идеями, уступил место новым формам объективации, а соответственно изменились и формы автоцензуры.

Спор этих этико-эстетических принципов, лежащих за пределами литературы, не закончен. Своеобразного арбитра в этом споре можно найти в писателе (по времени жизни и творчества принадлежащего к середине столетия, разделяющего романы Лажечникова и Набокова), искушённого в теме судьбы, любви, страдания, – в Мопассане, который прозорливо писал: «Познание о любви мы черпаем обычно из книг. <...> мы вносим впоследствии во все наши встречи, увлечения и любовные связи те чувства и мысли, которые были навеяны первыми прочитанными романами» (3, 316).

Литература

1. *Викторович В. А.* Лажечников Иван Иванович. // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 3. М., 1994.
2. *Лажечников И. И.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. Можайск, 1994.
3. *Мопассан Ги де.* Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 11. М., 1958.
4. *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. СПб., 2010.
5. *Набоков В. В.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. СПб., 2010.

УДК 821.161.1.09"18"

В. Г. Андреева

*Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
lanfra87@mail.ru*

**РОМАН А. К. ШЕЛЛЕРА-МИХАЙЛОВА «НАД ОБРЫВОМ»
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ 1860-Х – 1880-Х ГОДОВ**

В статье рассматриваются идейные и художественные переклички романа А. К. Шеллера-Михайлова «Над обрывом» с произведениями писателей первого ряда, анализируется роль реминисценций, способствующих включению романа в полилог русских писателей 1860-х – 1880-х годов.

Ключевые слова: роман, эпический роман, Шеллер-Михайлов, художественные переклички, реминисценции, ассоциативные связи.

V. G. Andreyeva

*Nekrasov Kostroma State University
lanfra87@mail.ru*

**ALEKSANDR SHELLER-MIKHAYLOV'S NOVEL «OVER THE PRECIPISE»
IN THE CONTEXT OF THE 1860S–1880S RUSSIAN PROSE**

Ideal and artistic consonances of Aleksandr Sheller-Mikhaylov's novel «Over the Precipise» with the works by writers of the first class of significance are considered in the article, the role of the reminiscences promoting inclusion of the novel in the Russian 1860s–1880s writers' polylogue is analysed.

Keywords: novel, epic novel, Aleksandr Sheller-Mikhaylov, artistic consonances, reminiscences, associative communications.

Творчество Александра Константиновича Шеллера-Михайлова (1838–1900) до сих пор не рассмотрено в нашем литературоведении достаточно полно. Имя этого писателя по-прежнему остается забытым, хотя в последней трети XIX века оно было на слуху почти у каждого образованного русского человека. Творчество А. К. Шеллера-Михайлова во многом является показательным: исследование его романов поможет выявить сложные творческие связи, возникавшие между писателями первого и второго ряда, а также уяснить значимость второстепенных произведений в процессе создания литературных шедевров. Романы «Чужие грехи» и «Над обрывом» – два наиболее значительных произведения Шеллера-Михайлова, художественные миры которых вобрали в себя многие тематические и идейные находки писателей 1860–1880-х годов. В романе «Чужие грехи» ведущей становится детская тема и проблема становления героя в условиях отсутствия нормальной, здоровой семьи (1). А роман «Над обрывом» идейно и содержательно перекликается не только с «Обрывом» Гончарова, но на уровне образов и символов также вступает в диалог со многими произведениями указанного времени.

Одной из ключевых тем этого периода, оказывающейся главной и в романе «Над обрывом», является тема оскудения дворянских гнезд. Вслед за Толстым, у которого «всё смешалось в доме Облонских», Гончаровым, в романах которого центральные герои проявляют неспособность к практической жизни, Терпигоревым (Атавой), посвятившим этой теме книгу «Оскудение», Шеллер-Михайлов ставит в центр романа оскудение дворянской семьи Мухортовых. В реализации данной темы Шеллер-Михайлов примыкает к лагерю писателей-демо-

кратов. Изображая крах Мухортовых, автор намекает на исчезновение целого сословия – русского барства. К концу 1870-х – началу 1880-х годов помещики в качестве «русского барства» исчезают почти полностью. Достоевский, отметив понравившиеся ему в «Анне Карениной» Толстого отдельные сцены, подчеркнул неактуальность изображения в современных условиях прежних красивых дворянских типов: «Красивого типа уже нет в наше время». Выражая недоумение фигурой Левина в финале романа, Достоевский называл его не иначе, как «баричем». А себя он назвал в «Подростке» романистом «случайного семейства».

В романе «Над обрывом» Мухортовы достаточно быстро теряют свою барскую спесь. Роман начинается с приезда госпожи Мухортовой и ее сына, Егора Александровича, в родное гнездо. Для того чтобы спасти имение, молодого Мухортова решают женить на Маше Протасовой – единственной дочери богача Протасова. Шеллер-Михайлов умело вводит в роман подробности, показывающие взаимную выгоду сторон от этого брака: семья Мухортовых будет спасена от разорения, а Протасов приобретет в лице министра Жака, дяди Егора, того человека, который может способствовать быстрому и выгодному разрешению его дел. Но первоначальные планы оказываются расстроеными: взаимная симпатия Маши и Егора, промелькнувшая между ними, не способствует складыванию отношений: Маша Протасова оказывается слишком дикой и своенравной девушкой, которая, на самом деле, ищет себя и свое предназначение в жизни, а Егор Мухортов и не желает жениться, поскольку он связан любовными отношениями с Полей – простой девушкой, с детства жившей в доме Мухортовых.

Очень важным в художественном мире произведения оказывается соотнесение происхождения и возможностей героев к развитию с их реальными изменениями. Первоначальное мнение о персонажах, складывающееся у читателя, впоследствии значительно изменяется. Девушка Поля, беззаветно любящая Мухортова, превращается в существо, одержимое своим чувством, не способное ни к какой деятельности, кроме обожания Егора Александровича. Поклонение Поля своему идолу и ее бездействие перекликаются в романе с ключевым мотивом отсутствия реального дела. Интересно, что и указанный мотив отсутствия реального дела, и описание первого объяснения героев, и тот факт, что молодые женщины (Поля и Катюша Маслова) теряют детей, очень схожи в романе «Над обрывом» и романе «Воскресение». Нехлюдов и Катюша у Толстого в первый раз оба ощущают и понимают взаимное чувство в Пасху, равно как и Мухортов с Полей: «Связь с Полей была единственным темным пятном в светлом прошлом Мухортова. Он сошелся с этой девушкой нежданно-негаданно. За несколько минут до этого события он возмутился бы, если бы кто-нибудь сказал ему, что это событие случится. Он как сейчас помнит эту роковую минуту. Дело было на Пасхе. Он приехал домой поздно вечером, несколько возбужденный шампанским, и встретил в коридоре, проходя в свою комнату, Полю. <...> Он обнял ее и в ту же минуту почувствовал на своих губах град страстных поцелуев вместо трех обычных холодных поцелуев христосования» (9).

Поля уходит из реальной, трудовой жизни, исчезают из нее и все странницы и приживалки, некогда населявшие дом Мухортовых, а при переезде готовые растащить его по частям. В художественном мире романа предельно важно, что изображению этих людей и создаваемых ими сложностей автор уделяет немало внимания: подробно и иронично описанные нахлебники позволяют читателю представить бывшее в прежние времена соотношение людей настоящего труда и приспособленцев.

Одним из самых сложных и неоднозначных в романе «Над обрывом» является образ главного героя. Егор Мухортов, с одной стороны, предстает человеком, испорченным светом и роскошными привычками юности. Не случайно автор дает своему герою «лошадиную» фамилию, ведь «мухортая» – это одна из мастей лошади. «Мухортый» – гнедой, с желтоватыми подпалинами у морды, у ног и в пахах (2, 363). В. И. Даль отмечает также, что «мухортиком» звали малорослого, хилого человека, щеголя и франтика. Вероятно, автор использует

в изображении героя оба эти значения. Получая в наследство долю «животной» природы, герой тратит ее на безрассудную жизнь. Кроме того, Мухортов в том общем художественном пространстве, о котором мы говорили в начале статьи, оказывается соотношенным с другими героями русской литературы. Ю. В. Лебедев, анализируя образ Чичикова и его брички, показывает, как реализм Гоголя вырастает до символа: «“Бричка” – Россия, Селифан – вожатый, а Чичиков? А Чичиков уж не Чубарый ли? Когда в имени Коробочки он раздевается, то отдает Фетинье *«всю снятую с себя сбрую, как верхнюю, так и нижнюю»* (7, 101). Не раз своих героев (Вронского и Нехлюдова) сравнивает с жеребцами и Толстой. В пасхальную ночь Нехлюдов едет на службу «на разьевшемся, отяжелевшем и не перестававшем ржать старом жеребце». Так и Егор Мухортов в начале романа отчасти напоминает читателю жеребца, который, как и его отец, дед, принимает ласки Поли как нечто допустимое и само собой разумеющееся. Но, с другой стороны, Егор Мухортов оказывается способным к нравственному росту, работе над собой.

Характерная для Шеллера-Михайлова тенденция, заключающаяся в изображении периода становления героя, не осталась без упреков со стороны критиков. Во-первых, они были недовольны полюсным изображением мира, тем, что все герои Шеллера-Михайлова четко разделены на положительных и отрицательных. Как писал И. И. Замотин, «один из критиков уподобляет в этом отношении романы Шеллера персидской мифологии, в которой постоянно приходится наблюдать борьбу двух начал – добра и зла» (5, 131). И. И. Замотин, который считал Шеллера-Михайлова одним из самых талантливых писателей среди левых тенденциозных беллетристов, подчеркнул, что сам писатель не отрицал этого деления своих героев, связывая его не с особенностями своего таланта, а просто с отсутствием времени для скрупулезной художественной работы. Нельзя не согласиться со справедливыми суждениями современников Шеллера-Михайлова: полюсное изображение мира у писателя, к сожалению, не приводит к читательскому дорисовыванию художественного мира до реалистической картины. Если в «Господах Обносковых» автору удалось частично избежать указанных пробелов: более глобальный сюжет романа способствовал значительному расширению художественного времени и пространства, то в романе «Над обрывом» мы наблюдаем некоторую фрагментарность художественного мира, которая, кстати, частично преодолевается за счет реминисценций и ассоциативных сопоставлений.

Открытая реминисценция, которую мы видим в заглавии романа, заставляет читателя задуматься над соотношением романа Шеллера-Михайлова «Над обрывом» и романа Гончарова «Обрыв», даже пейзаж у Шеллера-Михайлова очень похож на описание обрыва у Гончарова: глубинный смысл здесь заключается в том, что обрыв, оказываясь в непосредственной близости от человеческого жилья, словно переносится в жизнь людей. По нашему мнению, мало сказать о том, что, как и Вера у Гончарова, Мухортов у Шеллера-Михайлова переживает своеобразное падение, за которым следует подъем и возрождение. Необходимо учитывать и полемичность в использовании символа обрыва, и факт диалога с Гончаровым как автором эпического романа. Посредством указанной реминисценции Шеллер-Михайлов максимально расширяет художественное пространство произведения: над обрывом оказывается русское дворянство, не умеющее работать, не знающее цены труду. Конечно, роман Шеллера-Михайлова по смысловой значимости и глубине сложно сопоставлять с замечательно выверенной архитектурой романа «Обрыв», держащейся на православно-христианском мировоззрении писателя. Но Шеллер-Михайлов изображает и другое время, и другие силы: в этом времени не оказывается мудрого и уравновешенного Тушина – и Егор Мухортов, и Маша Протасова выходят в свое неизвестное будущее.

И здесь прекрасно видно отличие русских романов первого ряда от романов второстепенных, в том числе – произведений Шеллера-Михайлова. Благодаря художественной чутко-

сти и одаренности Шеллер-Михайлов смог уловить общую тенденцию к расширению рамок и границ романа, к выходу на передовые позиции в литературном процессе такого жанра как эпический роман. Но используя для объяснения и изображения событий образы других писателей, включаясь в общую литературную полемику, Шеллер-Михайлов оставлял своих героев «на рубеже», в переломные моменты их жизни.

Фактически отсылая читателя к «Обрыву» Гончарова, Шеллер-Михайлов показывает, что времена изменились, что та вера, которая так же, как и героиня Вера, рванувшаяся к Марку Волохову, была поругана, а потом вставала с колен у Гончарова, в новой обстановке потеряна. Эта настоящая вера подменена игрой. В атмосфере новых отношений главными качествами, необходимыми для сохранения достойного человека, Шеллеру-Михайлову кажется нравственность и способность к самосовершенствованию. Главная беда времени, по мнению Шеллера-Михайлова, заключается в том, что исчезают люди, способные к настоящему делу на благо своей семьи и России. Знаковым в контексте романа становится дневник героя, позволяющий читателю узнать о внутренней работе, происходящей в Мухортове. В дневнике Мухортова появляется образ мужика-священника, строгого до грубости, на которого тяжелая жизнь и нищета наложили болезненный отпечаток. Шеллер-Михайлов рисует образ омужичившегося фанатика, обладающего физической силой и выносливостью, а также особой прозорливостью. Этот образ является одним из ключевых в романе, необходимых для понимания испорченности человеческой природы и непомерной тяжести настоящего труда, лежащего на честных людях в многократных объемах из-за все возрастающего количества нахлебников, к труду не способных. Кроме того, из воспоминаний Егора Мухортова мы узнаем о непростых и болезненных для ребенка отношениях между родителями. В памяти читателя, угадывающего драму в семье Мухортовых, встают образы случайных семейств.

Таким образом, опираясь на открытия и находки современников, осваивая опыт писателей первого ряда, авторов эпических романов, Шеллер-Михайлов значительно расширяет художественное пространство своего произведения, при помощи реминисценций избегает крайней фрагментарности романа, использует для прояснения своих убеждений ассоциативные связи и художественные переключки с другими произведениями.

Литература

1. Андреева В. Г. «Господа Обносковы» А. К. Шеллера-Михайлова и «Анна Каренина» Л. Н. Толстого: художественные заимствования, генетические и типологические сходства // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. № 1. С. 3–7.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. СПб.: Диамант, 1996.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972–1990.
4. Жучкова Е. Н. Романы А. К. Шеллера-Михайлова 1860–80-х годов: Поэтика жанра: дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2005 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/romany-ak-shellera-mikhailova-1860-80-kh-godov-poetika-zhanra> (дата обращения: 31.01.2015).
5. Замотин И. И. Тенденциозная беллетристика 60–70-х годов // История русской литературы XIX века / под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Вып. 19. М., 1910. С. 129–159.
6. Игнатова Н. И. Художественная литература и критика 70-х годов // История русской литературы XIX века / под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Вып. 19. М., 1910. С. 53–102.
7. Лебедев Ю. В. «О слово русское, родное!» Страницы истории отечественной литературы. Кострома, 2014.
8. Скабический А. Александр Константинович Шеллер // Шеллер А. К. Полн. собр. соч. Т. 1. СПб., 1904. С. 5–32.
9. Шеллер-Михайлов А. К. Над обрывом [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shellermihajlow_a_k/text_0090-2.shtml (дата обращения: 21.03.2015).

УДК 821.161.1.09"18"

М. М. Сидорова

Казанский (Приволжский) федеральный университет
msidorova@mail.ru

О ДУХОВНЫХ И НРАВСТВЕННЫХ ПОИСКАХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЛЕКЦИЯХ ПРОФЕССОРОВ КАЗАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА XIX ВЕКА

Материалом для исследования является корпус немногочисленных, дошедших до нас лекционных материалов профессоров Казанского университета XIX в. по истории отечественной словесности. Наиболее значимые из них – лекции профессора Н. Н. Булича, одного из интересных представителей культурно-исторической школы русского академического литературоведения, который рассматривал развитие литературы только в самой тесной связи с развитием образования, духовных и нравственных основ русского общества.

Ключевые слова: Казанский университет, литературоведение, история науки, Н. Н. Булич.

M. M.Sidorova

Kazan (Volga Region) Federal University
msidorova@mail.ru

ON SPIRITUAL AND MORAL SEARCHES OF THE RUSSIAN LITERATURE IN LECTURES OF PROFESSORS KAZAN UNIVERSITY OF THE 19TH CENTURY

The article deals with the body of Kazan University professors' inconsiderable in number extant lecture materials of the nineteenth century concerning history of Russian philology. The lectures of professor Nikolay Bulich, one of the prominent representatives of the culture-historical school of Russian academic literary studies, are of the greatest significance. He studied the development of Russian literature only in the closest connection with the development of education, spiritual and moral foundations of Russian society.

Keywords: Kazan University, literary studies, history of science, Nikolay Bulich.

Казанский университет, являющийся одним из первых университетов России, отметил в ушедшем году свой 210-летний юбилей. Столько же лет насчитывает и старейшая кафедра университета – кафедра русской литературы, которая в год основания высшего учебного заведения в Казани (1804) называлась кафедрой красноречия, стихотворства и языка Российского. На эту кафедру и возлагалась задача изучения отечественной словесности и преподавание ее российскому юношеству, задача, связанная по самому факту предмета изучения – литературы, с вопросами духовности и нравственности российского общества.

Процесс изучения и преподавания русской литературы в Казанском университете на протяжении всего XIX в. зависел от огромного количества факторов – политики государства в области образования, общественных настроений, уровня состояния самой науки – литературоведения, и, конечно же, он теснейшим образом был связан с особенностями развития самого университета, его кадровой политики.

Сегодня сложно воссоздать полноценное представление о лекциях университетских профессоров XIX века, если они не были опубликованы и не сохранились в рукописях. Но реконструировать представление о них, можно по официальным документам, например «Обзору преподаваний в Казанском университете», протоколам заседаний, методическим пособиям, материалам публичных лекций, научным публикациям.

Первые два десятилетия XIX века характеризуются общей для всех российских университетов (Московского, Дерптского, Харьковского) тенденцией изучения литературы в аспекте незыблемых эстетических канонов. Это было связано и со спецификой развития самого литературоведения, которое ещё не сложилось как единый научный комплекс и занималось в большей степени вопросами теории литературы.

Так «первый профессор российской словесности» в Казани Григорий Николаевич Городчанинов (1772–1852) вплоть до 1829 г., времени своего выхода в отставку, проводил линию

на «эстетический и риторический разбор» произведений «образцовых» русских писателей, главным образом, классицистов.

Эта тенденция усугубилась в «эпоху» (1820–1825) М. Л. Магницкого, с именем которого отождествляется так называемое «обновление» Казанского университета, а в истории российского образования поворот политики Александра I в сторону реакции. Дух попечительских инструкций, направленных на «обновление» университета, предписывающих «изучать красоту языка славянского и делать критический разбор священных писателей», а также «уберегать слушателей от увлечения в новизне модного слова и потому отвергать всё, что введено в язык произволом и смелостью как неклассическое и недостойное подражания» (4, 450–451), был основательно усвоен несколькими поколениями преподавателей словесности.

Потому и Григорий Степанович Суровцев (1786–1860), рекомендованный Казанскому университету самим Магницким и привлеченный к профессуре за «христианский образ мыслей», был как в научной деятельности, так и педагогической практике также далек от современной ему литературной жизни. Даже в тридцатые годы он, хотя и восхищался красотой пушкинского языка, считал, что время для изучения Пушкина еще не пришло. Однако очень тяжело переживал смерть поэта. Студенческие воспоминания сохранили память о том, как Суровцев принес трагическое известие о гибели поэта в Казанский университет. Свои педагогические усилия профессор направлял в сторону сохранения чистоты русского языка, образцы которого видел в произведениях духовных писателей.

Новое направление в изучении русской литературы стало заявлять о себе в деятельности Карла Карловича Фойгта (1808–1873). Преподавание «общей» (зарубежной. – М. С.) литературы, которое было введено в российские университеты как учебная дисциплина в 1840-е гг., и в области которой Фойгт был специалистом, позволили профессору подняться на новый уровень и в изучении русской литературы. Лекции Фойгта до нас не дошли, но отдельные их фрагменты можно реконструировать по его публичным выступлениям в Казанском университете. Весьма любопытна в этом отношении его речь в связи с открытием памятника Державину в Казани, где он, немец по происхождению, обосновал наличие нового литературного направления, в рамках которого творил Державин – «русскость».

Профессором, который сломал сложившиеся в Казанском университете представления о предмете и методах изучения русской словесности, поставив преподавание этого курса на подлинно научную основу, стал Николай Никитич Булич (1824–1895), выпускник философского отделения Казанского университета 1845 г. Он тридцать пять лет возглавлял кафедру отечественной словесности университета, вплоть до 1885 г., когда ушел в отставку с поста ректора.

В начале 50-х гг. XIX в., ещё будучи начинающим профессором, Булич сумел внушить нескольким поколениям казанских студентов не только искреннюю любовь к русской литературе и понимание глубинных процессов ее развития, но и уважение к научному знанию. Именно о его лекциях – высокосодержательных, поражающих новизной материала и эрудицией автора, отражающих современный уровень состояния науки, сохранилось множество воспоминаний. «Студенты, – как пишется в одном из них, – восхищались его либеральными лекциями. <...> успех его университетских чтений ставил <...> Н. Н. Булича на недостижимый <...> научный пьедестал» (5, 137).

Можно сказать, что лекции Булича были событием не только университетской жизни, но и культурной жизни всего города. Их слушали не только будущие филологи и историки. Из-за них студенты других факультетов и даже учащиеся Казанской духовной академии покидали аудитории своих профессоров. О таком успехе своих «чтений» Николай Никитич написал в одном из писем брату: «Начал лекции, читал две, сегодня третья. Народу много: студенты, профессора, офицеры. Читаю в трех аудиториях разом. Из самой большой открываются двери в соседние, и они полны...» (1, 934).

Именно лекции и были одним из главных научных достижений казанского ученого. При том, что список научных публикаций Булича достаточно внушителен – это и магистерская диссертация о Сумарокове, защищенная в Петербургском университете и там же изданная, и отдельные очерки, посвященные жизни и творчеству Ломоносова, Карамзина, Жуковского, Пушкина – есть основания полагать, что материалом для них служили именно лекционные курсы, работа над которыми имела непрекращающийся, подлинно исследовательский характер, и продолжалась на протяжении всей научной деятельности ученого.

К сожалению, Николай Никитич не опубликовал этот богатейший лекционный материал. Однако судить об отдельных принципах его составления и содержания, о методах изучения им литературы, глубине рассуждений и целостности его историко-литературной концепции поможет один источник. Таковым являются «Очерки по истории русской литературы и просвещения с начала XIX века». Они увидели свет лишь через 7 лет после смерти ученого (вероятно, и не предполагавшего их публикацию) благодаря хлопотам его сына – Бориса Николаевича Булича. «Очерки» представляют собой фрагмент фундаментального историко-литературного лекционного курса, который читался, как это сказано в предисловии, студентам Казанского университета в 70-е гг. XIX в. Два тома, общим объемом более 700 страниц были изданы в Петербурге Историческим обществом Санкт-Петербургского университета в 1902 и 1905 гг. соответственно, и в 1912 г. переизданы одной книгой. Заглавие рукописи было дано А. Н. Пыпиным и В. И. Семевским, которые не только одобрили и рекомендовали рукопись к изданию, но и по просьбе младшего Булича выступили в качестве рецензентов.

Содержание этой книги составляет история русской литературы двух первых десятилетий XIX века – одного из самых сложных, «неопределенных» по словам Ю. М. Лотмана, периодов русской литературы. Лекции, а именно так, по лекциям, структурирован текст, поражают объемом исторического и литературного материала, имеющего в своей основе огромное количество документов разного порядка – государственные акты и постановления, переписку, дневники, воспоминания, опубликованные в десятках названий самых разных изданий, в том числе периодических.

История литературы двух первых десятилетий XIX века предстала под пером Булича в сложном переплетении общественных, политических, философских, религиозных, нравственных вопросов, словом как «история русского умственного и литературного движения». В «Очерках» наряду с именами Державина, Карамзина, Жуковского, Батюшкова, Крылова на равном основании сосуществуют имена Александра I, Аракчеева, Сперанского, Магницкого и других деятелей Александровской эпохи; в них отражены учреждение Министерства народного просвещения и университетские уставы, масонство и мистицизм, реакционное движение в Западной Европе и отражение европейской реакции в России. «Очерки» ценны и тем, что предлагают богатейший материал о русской периодике первых десятилетий XIX в., объясняют задачи научных и литературных обществ, раскрывают содержание литературных споров и дискуссий, представляют любопытные рассуждения о роли цензуры. И, наконец, они дают подробные психологические портреты и анализ литературной деятельности целого ряда так называемых «второстепенных» русских писателей: Пнина, Шаликова, Измайлова, Глинки, Озерова, Невзорова, Лопухина, Лабзина и др. Именной указатель к изданию составляет список из двухсот имен, в том числе иностранных, т. к. картина развития общественного движения и литературы в России представлена в контексте идей просвещения и развития философских систем на Западе.

Заметим, что не только весь материал в целом, но и отдельные его фрагменты носили вполне новаторский характер. Таким, например, является фрагмент о К. Н. Батюшкове. Он очень показателен в связи с размышлениями ученого о проблемах духовности и нравственности.

Батюшкову, как одной из наиболее репрезентативных фигур в русской литературе начала XIX века, Булич посвящает 5 лекций. Это более, чем 40 страниц текста. Ученый обращается к совершенно новым, только открытым в то время документам – письмам поэта Гнедичу, Жуковскому, опубликованным в журналах «Русский Архив», «Русская старина», «Библиографические записки», и реконструирует биографию Батюшкова, восстанавливая мельчайшие нюансы настроений поэта, вызванные обстоятельствами его жизни и чертами характера, в целом. «В письмах, – пишет Булич, – надобно искать Батюшкова настоящего; а не в стихотворных излияниях классического эпикуреизма, в которых не было ничего общего с окружающей его русскою жизнью» (3, 483)

Одновременно, как идеолог культурно-исторического направления в литературоведении, Булич последователен в другом – он ищет в произведениях поэта соприкосновения с реальной жизнью и приходит к мысли о том, что при всем реализме, при всей естественности и простоте чувства, выражаемого в его поэзии, последняя была совершенно чужда действительности.

Что же мешало Батюшкову, задается вопросом ученый, человеку с умом и литературным талантом излагать свои мнения и убеждения там, где они могли сделаться достоянием целого общества, а не беречь их про себя или для интимной беседы вдвоем? Причину этого он видит, во-первых, в том, что русская литература в начале XIX в. не привыкла с участием относиться к вопросам общественной жизни, а во-вторых, она была постоянно стеснена цензурой.

Так воспроизведенные Буличем обстоятельства, связанные с развитием русской литературы и событиями личной жизни Батюшкова, развенчивают представление о нем как о поэте «изящного довольства и наслаждения жизнью». «Скорее перед нами крупный образчик представителя тоскующих поколений, каких немало вырабатывала русская жизнь» (3, 481). И в доказательство Булич приводит выдержку из письма Батюшкова Жуковскому: «Скажи мне, к чему прибегнуть, чем занять пустоту душевную; скажи мне, как могу быть полезен обществу, себе, людям?» (3, 493). «Холодом грусти и безотрадным отчаянием веет от этой небольшой картинки в русском вкусе, где изображается тоска души, не удовлетворяемая действительностью», – пишет ученый (3, 493).

Таким образом «Очерки» Булича направлены на исследование поисков основ нравственности и духовных исканий русских писателей начала XIX в. И не только таких крупных, как Батюшков. Патриотические порывы Растопчина и С. Н. Глинки, обращение к масонству Пнина, Шаликова, Лопухина, Лабзина и многие другие явления «общественной» жизни оказываются в центре внимания ученого.

В русле своей историко-литературной концепции Булич весьма органично ввел и местный, краеведческий материал. Он пишет об истории возникновения и развития Казанского университета, подробно останавливается на процессе изучения и преподавания в нем отечественной словесности, отдельные главы посвящает казанскому поэту-идиллику В. И. Панаеву и Казанскому обществу любителей отечественной словесности – первому литературному обществу в Поволжье. Заканчиваются «Очерки» описанием судьбоносных для Казанского университета событий, связанных с попечительством М. Л. Магницкого в 20-е гг. XIX в., что определенно несет на себе элемент хронологической незавершенности.

Поэтому совершенно очевидно, что русская литература первой четверти XIX в. составляет только часть материала по читаемой Буличем дисциплине. Подтверждение тому находим в автобиографии ученого, написанной уже в преклонном возрасте: «Мною составлен большой курс русской литературы, с самого начала ее до Гоголя. Я много раз переделывал и дополнял его» (2, 131–132). Такие официальные документы университета, как «Обозрение преподавания в Императорском Казанском университете» за 70-е гг., также свидетельствуют о том, что Булич читал курс русской литературы во всем ее объеме – от литературы Древней Руси до новейшего периода.

К сожалению, мы не располагаем лекциями Булича по древнерусской литературе и XVIII веку, общепризнанным специалистом в области которой он был. А судить о взглядах ученого на русскую литературу пушкинской эпохи и последующего времени можем лишь по отдельным публикациям ученого. Материал лекций Булича не дошел до нас. Рукописи Николая Никитича, по всей вероятности, сгорели во время пожара, случившегося после смерти ученого в его имени.

Тем не менее, и опубликованный фрагмент курса позволяет судить о целостности историко-литературной концепции и масштабности научных изысканий казанского ученого. Упомянуть об этом тем более важно потому, что к этому, одному из сложнейших, переломных периодов русской литературы, неоднократно обращались многие крупные ученые. В частности, А. Н. Пыпин – в своем известном труде «Общественное движение в России в эпоху Александра I» (1871) и двух последующих частях этой знаменитой трилогии («Религиозные движения при Александре I» (1916) и «Очерки литературы и общественности при Александре I. (1917)»). В 1907 г. была издана книга Н. А. Котляревского «Литературные направления Александровской эпохи». В 1916 опубликовано исследование А. Н. Веселовского «Просветительный век и Александровская пора». Примерно в те же годы опубликовал свой труд «Материалы для истории просвещения в России в царствование императора Александра I» М. Сухомлинов.

Однако казанский профессор ближе всех подошел к максимально полному освещению истории русской литературы эпохи Александра I. Ему более чем кому-либо удалось показать что культура – это живой организм, в единой системе которого живут и противоборствуют разные по самостоятельному значению и ценности силы. И хотя ученый приходит к выводам о бедности нашей литературы в этот период, о ее печальном удалении от действительности, о неразвитости общественной мысли, картина духовной жизни русского общества в явлениях самого разного порядка предстает исчерпывающе.

Более того, Булич обогатил методологию культурно-исторической школы. Именно у него очень отчетливо прозвучала идея о тесной связи литературы в России с уровнем развития образования. Эта просветительская, по сути, направленность мысли Булича во многом определяет мировоззрение казанского профессора. Всю жизнь Булич проработал в системе высшего образования. Он хорошо знал слабые и сильные стороны этой системы, пройдя путь от адъюнкта до ректора университета. Он занимался вопросами женского образования, земской школы, в 60-е годы он написал большую работу по истории Академии наук, а в 80-е стал первым историографом Казанского университета. «Литература сопутствует только образованию, – пишет Булич, – она развивается только вместе с образованностью, и нет сомнения, что вместе с развитием круга своей деятельности, с приближением к широкой массе народа, она ближе станет к действительной жизни и будет заниматься интересами не мнимыми, не кажущимися только, а действительными и существенными» (3, 5–6). Именно поэтому Булич сочтет необходимым рассмотреть конкретный период развития русской литературы только в контексте истории русского образования. Неслучайно он начинает курс с подробной характеристики первых лет царствования Александра I, останавливаясь, главным образом на вопросах формирования его мировоззрения, и указывая, что самой полезной, самой долговечной и влиятельной мерой периода правления императора стала реформа образования в России, которой и обязано более всего прогрессивное движение русской жизни. Именно поэтому Булич подробно останавливается на основных направлениях этой реформы: структуре системы образования, содержании университетского Устава 1804 г., состоянии профессорской и студенческой корпораций первых российских университетов и т. п.

Другая особенность научной концепции Булича – ее философское основание. Философское образование, полученное Буличем в Казанском университете, его защищенная, но

неопубликованная по цензурным соображениям магистерская диссертация, посвященная философии Гегеля, работа над докторской диссертацией по философии эпохи Возрождения сформировали глубокое философское мышление Булича. Философская мысль пронизывает всю структуру курса, позволяя прояснить истоки научных взглядов и общественных настроений в России, а главное, представить развитие литературной жизни как некий процесс, в котором действуют философские законы.

Эта способность философского осмысления развития общества во взаимосвязи всех явлений и выделение образованности, как главного показателя его развития, сыграли определяющую роль в научной концепции Булича, его подходе к оценке и анализу произведений русской литературы. Они обогатили историко-литературную мысль России, закрепили за культурно-историческим методом право на существование. Однако ни в одной из работ по истории русского академического литературоведения имя Булича не упоминается, а его лекции и по сей день служат часто неназываемым источником сведений по литературной ситуации начала XIX века. Между тем, они, бесспорно, являются показателем высокой научной состоятельности периферийного университетского, в частности, казанского, литературоведения, и, смеем надеяться, казанского студенчества, для которого эти лекции предназначались.

Литература

1. Булич А. К. Николай Никитич Булич и современное ему казанское общество: (Семейная переписка и воспоминания) / предисл. Н. К. Пиксанова // Ученые записки Казанского университета. 1930. Т. 90, Кн. 5.
2. Булич Н. Н. [Автобиография] // Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. СПб., 1897–1904. – Т. 6.
3. Булич Н. Н. Очерки по истории русской литературы и просвещения с начала XIX века. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1912.
4. Загоскин Н. П. История Казанского университета за первые сто лет его существования (1804–1904): в 4 т. Казань, 1908. Т. 3.
5. Корсаков Д. А. Былое в жизни Казанского университета. 1856–1869: Из воспоминаний о прошлом // Былое из университетской жизни: лит. сб. к 100-летию Императорского Казанского университета. Казань, 1904.

УДК 821.161.1.09

А. А. Федотова

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского
gry_anna@mail.ru

ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ТЕКСТ В ОЧЕРКЕ Н. С. ЛЕСКОВА «РУССКИЕ ДЕЯТЕЛИ В ОСТЗЕЙСКОМ КРАЕ»¹

Статья посвящена актуальной проблеме анализа поэтики нефикционального текста. На материале исторического очерка «Русские деятели в Остзейском крае» (1882) в ней выявляются основные направления работы Н. С. Лескова с Евангелием и функции библейских аллюзий. Евангелие цитируется Лесковым с помощью системы текстов-посредников, характеристика которой дается в статье. В заключении устанавливается, что благоговеющее отношение к Евангелию свойственно преимущественно лесковским героям-протестантам, что становится решающим аргументом в полемике с идеологией славянофильства, которая ведется писателем в очерке.

Ключевые слова: Русская литература XIX века, Лесков, публицистика, интертекстуальность, Евангелие, Достоевский, «Исторический вестник», славянофильство.

A. A. Fedotova

Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky
gry_anna@mail.ru

THE GOSPEL ALLUSIONS IN NICOLAY LESKOV'S ESSAY “THE RUSSIAN STATESMEN IN OSTZEISK LAND”

The article raises the urgent problem, which is to analyze poetics of non-fiction texts. In the article Leskov's historical essay “The Russian Statesmen in Ostzeisk land” (1882) is examined as a complex artistic unity, formed on the basis of a dialog of several discourse systems. In the article the main areas of writer's work with the gospels are identified, the functions of Bible discourse in Leskov's prose are determined. Leskov cites the gospels thanks to the system of texts-intermediarys, which is characterized in the article. At the end of the article it's made a conclusion, that Protestants are the unique Leskov's heroes, who respect the gospels, which is connected with the writers polemic attack against Slavophilism.

Keywords: 19th century Russian literature, Leskov, publicism, intertextuality, Gospels, Dostoevsky, «Historical Messenger», Slavophilism.

В творчестве Н. С. Лескова особую роль играет ориентация на «чужое» слово. Среди произведений, к которым писатель обращался наиболее часто, почетное первое место принадлежит, безусловно, Евангелию. Вопрос о своеобразии актуализации евангельского текста в художественной прозе автора неоднократно привлекал внимание исследователей (3; 4; 5; 8; 10). Между тем, публицистические статьи и очерки Лескова, которые содержат многочисленные отсылки к Библии, представляют не менее интересный и значимый материал для анализа, их изучение позволит в перспективе составить полное представление об особенностях функционирования евангельского текста в прозе писателя.

В рамках данной статьи обратимся к анализу очерка «Русские деятели в остзейском крае» (1882) (6), который был создан писателем для журнала С. Н. Шубинского «Исторический вестник». Первая половина 1880-х годов – время наиболее плодотворного сотрудничества Лескова с этим изданием, целью которого было «знакомить читателей в живой, общедоступной форме с современным состоянием исторической науки и литературы в России и Европе» (12). В основе очерка лежит архивный документ – письмо Ю. Ф. Самарина (9), примыкающее к «Письмам из Риги» 1849 года.

Цитируемое Лесковым письмо Самарина посвящено рассказу о первых днях пребывания в Остзейском крае генерал-губернатора А. А. Суворова, что для его автора становится отправной точкой в размышлениях о проблемах национальной политики Российской Империи

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда в рамках научно исследовательского проекта «Поздний Н. С. Лесков: научная подготовка к изданию художественных и публицистических произведений 1890-х годов» (грант № 15-04-00192).

в Прибалтике. В духе философии и идеологии русского славянофильства Самарин включает в письмо резкую критику деятельности князя Суворова, который, по его мнению, поддерживал немецкое дворянство в ущерб интересам православных и русских жителей имперской окраины. Тезис Самарина о необходимости при проведении российской политике в Остзейском крае оказывать «предпочтение русской природы всем прочим, – в особенности же немецкой» (9, 276) становится главной целью для полемических выпадов Лескова. Писатель дополняет цитируемое им письмо Самарина рядом «анекдотов», построенных на сопоставлении русского и немецкого национальных характеров. Проводимые Лесковым параллели основаны на различиях в рецепции героями Евангельского текста.

В первом «анекдоте» писатель актуализирует один из важнейших фрагментов Евангелия – молитву «Отче наш. Лесков вводит ее в очерк через призму «двойного» цитирования, обращаясь к «Запискам из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского: «Чтение дошло до того эпизода, где Достоевский рассказывал о начальнике, который, в видах особенного своего удовольствия, наказывал каторжных розгами с особенным приступом. Арестанта обнажали, растягивали на земле и заставляли лежа с голой спиной читать вслух молитву Господню. Арестант, разумеется, повиновался, – читал, и когда он произносил: «Отче наш, иже еси на небеси» – начальник подхватывал: «А ты ему поднеси!» И с этим вместе пучки розог начинали свистать...» (6, 207). Показательно, что в этом эпизоде Лесков контаминирует два различных фрагмента претекста: описание поручика Жеребятникова, «до страсти любившего сечь и наказывать палками» (2, 456) и контрастный ему рассказ о «добрейшем» (2, 461) поручике Смекалове. Лесков цитирует следующий фрагмент описания Смекалова: «Нет уж, брат, ложись, чего уж тут...» – скажет Смекалов; арестант вздохнет и ляжет. «Ну-тка, любезный, умеешь вот такой-то стих наизусть?» <...> После первой строчки известных стихов арестант доходит, наконец, до слова: «на небеси» <...> «Стои!» – кричит воспламененный поручик и <...> кричит: – А ты ему поднеси!» (2, 461).

Использование для передачи текста Достоевского нарратизированного дискурса (дискурса косвенной речи) дает Лескову возможность для интеграции и интерпретации «чужого» слова. Трансформация исходного текста происходит в трех основных направлениях: писатель редуцирует диалог поручика и арестанта, необходимый Достоевскому для речевой характеристики «своего» среди заключенных начальника, атрибутирует «затушеванную» в оригинале цитату и заостряет момент телесного наказания. Нагнетание физиологических деталей, отсутствующих в претексте («арестанта обнажали, растягивали на земле», «лежа с голой спиной» (6, 207)), позволяет писателю создать подчеркнуто материальный образ истязаемого человеческого тела.

В «Записках...» Достоевский сглаживает кощунственный по сути характер описываемого им действия, используя перифраз «известный стих» и ироническую авторскую ремарку: «радуется Смекалов <...> что вот как же это он так хорошо придумал <...> и кстати и в рифму выходит» (2, 461). Лесков, благодаря продублированному указанию на сакральный текст («молитва Господня», «Отче наш, иже еси на небеси» (6, 207)), углубляет амбивалентность изображаемого им действия. Писатель максимально заостряет контраст между процессом истязания арестанта и святым смыслом основной христианской молитвы. Направление трансформации исходного произведения обнаруживает стратегию работы писателя с евангельским текстом: Лесков сопрягает сакральное и телесное, а рождающийся при этом комизм балансирует на грани святотатства. Значимым для писателя оказывается передача реакции внутри текстовых читателей «Записок» – «Артура Бенни (сына лютеранского пастора), <...> Василия Ал. Слепцова, <...> и Варфоломея Зайцева» (6, 206): «Слепцов расхохотался и, подхватив маленького, щуплого Варфоломея, поднял его как бы в жертву поднесения <...> но в это же мгновение из спальни раздался мучительный истерический вопль Бенни» (6, 208),

на которого «молитва Господня в таком богохулительном применении произвела ужасное впечатление» (6, 208). Диаметральное противоположное отношение к священному тексту студентов разного происхождения является тем критерием, по которому Лесков сопоставляет немецкий и русский национальные характеры, ставя под сомнение необходимость приоритетного положения одной из наций в Остзейском крае.

Второй «анекдот», заключающий очерк писателя, представляет собой своеобразный спор о «лучшей» вере, главными участниками которого являются два старообрядца и «книгоноша» лютеранского Библейского общества Генриха Ивановича. В ходе диалога герои Лескова обращаются к священным для них произведениям: для лютеранина им оказывается Евангелие, для старообрядцев – «Луг Духовный» и «История Выговской старообрядческой пустыни» Ивана Филиппова (11). Писатель характеризует Генриха Ивановича, подчеркивая, что «Его знали взрослые и дети и, когда бы его ни завидели, не без удовольствия говорили: «Вон немецкий старичок идет – он сейчас заведет что-нибудь о нерукотворенном Спасе сказывать, как он по морю ходил и сам рыбушку ловил» (6, 213).

В уста «старчиков» писатель вкладывает отрывки из аскетической литературы, в которых описывается процесс умерщвления плоти: «в «Луге Духовном» чтется, яко и смрад женский юной вдове угоден был ко спасению ее от блудного беса» (6, 217); «Евдокия воды на главу, живучи во общежителстве, и на ноги не возливала во всю жизнь свою, а вшей у себя не имела и о сем вельми плакаше, что будут в будущем веке вши, аки мыши» (11, 353). В новом контексте цитаты из священных для старообрядцев текстов приобретают несвойственное им комическое звучание. Этот эффект рождается, прежде всего, на стилистическом уровне, он возникает благодаря введению архаической лексики и синтаксиса в текст, написанный нейтральным литературным языком. Помимо этого, Лесков прибегает и к комизму положений. Писатель указывает в очерке на реакцию Генриха Ивановича, «необыкновенно чистенького <...> старичка<...> в безукоризненной белизны огромных воротничках» (6, 212) после чтения «Истории»: Генрих Иванович «пошел в реку купаться, и долго, долго нырял и плавал как пингвин <...> во время чтения о блаженной Евдокеи немцу по ассоциации идей стало казаться, будто на него из самой книги ползут уже такие крупные вши, “как мыши”» (6, 219).

Лесков игнорирует духовное содержание сакрального в среде раскольников произведения, в новом контексте востребованной оказывается исключительно телесная сторона подвига праведниц. Предельное «обытовление» сакрального текста вызвано появлением в очерке оппозиции нечистоты и опрятности. В идеологическом плане очерка физиологически осязаемое отличие староверов от лютеранина является для писателя основанием для вывода о невозможности того безусловного предпочтения одной нации другой, на котором настаивал идеолог славянофильства. Евангельское слово, носителем и проповедником которого является Генрих Иванович, становится в очерке тем положительным полюсом, который, по мысли Лескова, должен подчеркнуть абсурдность и комизм верований старообрядцев.

В основе очерка Лескова «Русские деятели в Остзейском крае» лежит диалог нескольких литературных и дискурсивных систем. Смысловое пространство произведений формируется в результате привлечения писателем евангельских текстов, архивных документов, современной ему литературы.

Очерк «Русские деятели в Остзейском крае» был написан в период тесного знакомства и увлечения Лескова лютеранской культурой, что ярко отразилось на своеобразии актуализации в произведении евангельского текста. Почтительное и благоговейное отношение к Евангелию, свойственное лесковским героям-протестантам, выгодно оттеняет их на фоне как православного духовенства, так и старообрядцев, что становится решающим аргументом в полемике, которую в Остзейских очерках Лесков ведет с идеологией славянофильства.

Писатель вводит фрагменты сакральных произведений в контекст «материально-телесных» (выражение М. Бахтина) образов, что дает ироничную характеристику религиозного чувства русского человека. Благодаря обращению к евангельскому тексту писатель выражает специфику религиозности разных народностей, что позволяет писателю сделать заключение о «различии, во имя разницы которого можно не укорять одного другим и не наказывать одного «предпочтением природы другого»» (6, 209).

Литература

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Bahh/intro.php
2. *Достоевский Ф. М.* Записки из мертвого дома. М., 1996. С. 281–558.
3. *Ильяшенко Т. А.* Евангельские купели: Библизмы Н. С. Лескова // Рус. речь. 2001. № 1. С. 73–78.
4. *Мюллер де Морогуес И.* Марфа и Мария: Образ идеальной женщины в творчестве Лескова // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 442–453.
5. *Новикова А. А.* Евангельская тема Марфы и Марии в творческом развитии Н. С. Лескова (к проблеме типологии женских образов) // Уч. зап. Орловского гос. ун-та: Лесковский сборник. Орел, 2006. Т. 3. С. 19–24.
6. *Лесков Н. С.* Русские деятели в Остзейском крае / Н. С. Лесков. Иродова работа. СПб., 2010. С. 141–222.
7. *Лесков Н. С.* Собрание сочинений. В 11 т. Т. 11. М., 1958.
8. *Савелова Л. В.* Евангельский фон в структуре повести Н. С. Лескова «Юдоль» // Литература и христианство. Белгород, 2000. С. 66–68.
9. *Самарин Ю. Ф.* Сочинения. В 12 т. Т. 12. М., 1911. С. 271–277.
10. *Сафран Г.* Евангельский подтекст и еврейская тема во «Владычном суде» Н. С. Лескова // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 462–470.
11. *Филиппов И. В.* История старообрядческой Выговской пустыни. СПб., 1862. С. 352 – 355.
12. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1890–1907.

РАЗДЕЛ II

СУДЬБА ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

11 июня 2015 года исполнилось бы 77 лет **Борису Михайловичу Козлову** (1938–2000), кандидату филологических наук, доценту кафедры литературы КГУ, талантливому педагогу и скрупулёзному исследователю. В память о Борисе Михайловиче мы публикуем здесь материал из его архива, предоставленный Л. Ф. Козловой, – полный текст статьи «“Критик-публицист” (Забытые страницы народнической литературной критики)», включающий в себя фрагменты пяти статей М. А. Протопопова, прокомментированные Б. М. Козловым.

Ранее этот текст публиковался в сокращённом варианте, без авторских примечаний и комментариев (см.: Козлов Б. «Критик-публицист» Михаил Протопопов // Русь: Литературно-исторический журнал писателей России. 1994. № 4. С. 80–84; Протопопов М. Критики Некрасова. Отрывок из статьи // Там же. С. 85–86).

УДК 82.091

Б. М. Козлов (1938–2000)

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
kaf_ofg@ksu.edu.ru

«КРИТИК-ПУБЛИЦИСТ» (ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ НАРОДНИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ)

Статья посвящена жизни и творчеству известного литературного критика М. А. Протопопова (1848–1915). Публикация «избранных мест» из нескольких статей Протопопова («Последовательный народник», «Беллетристы новейшей формации» и др.) знакомит читателя с этим самобытным «критиком-публицистом».

Ключевые слова: М. А. Протопопов, русская литературная критика, публицистика

B. M. Kozlov (1938–2000)

Nekrasov Kostroma State University
kaf_ofg@ksu.edu.ru

«CRITIC AND PUBLICIST» (FORGOTTEN PAGES IN THE HISTORY OF THE POPULIST LITERARY CRITICISM)

The article describes the life and work of Mikhail Protopopov (1848–1915), a famous literary critic. «Selected passages» of several Mikhail Protopopov's articles («A Consistent Populist», «Belles Lettres Authors of the Newest Formation» and others) are included in it. They acquaint the reader with this original «critic and publicist».

Keywords: Mikhail Protopopov, Russian literary criticism, publicism.

Имя Михаила Алексеевича Протопопова (1846–1915) хорошо известно исследователям истории русской журналистики и критики последней трети XIX века, но не широкому читателю. Его статьи, составившие сборники «Литературно-критические характеристики» (СПб., 1898), «Критические статьи» (М., 1902) и оставшиеся за их пределами, не переиздавались. И при жизни, и после смерти Протопопов оказался «в тени» более крупного представителя народнической критики – Н. К. Михайловского. Между тем «...М. А. Протопопова, несмотря на его излишнюю прямолинейность, Михайловский ценил высоко. У этого критика был бесспорный литературный дар и было глубокое знание современной русской литературы»¹. Ценили его талант полемиста, стремление продолжить благородное дело Добролюбо-

ва, Писарева, Чернышевского и читатели-современники: «Протопопов имел все шансы стать “властителем дум” современной ему молодежи, если бы это место не было уже занято тогда кумиром ее, Н. К. Михайловским»².

М. А. Протопопов родился в 1848 году в г. Чухломе Костромской губернии, в семье уездного казначея. В 13-летнем возрасте он был определен в Константиновский межевой институт. В 1849 году Николай I повелел «поставить институт на военную ногу», и этот статус сохранялся до 1867 года. Однако дух свободомыслия проник и в это полувоенное учебное заведение: в 1859 г. воспитанники старших классов «проявили непокорство и порицание распоряжений начальства» и были строго наказаны. Судя по воспоминаниям Протопопова, зачисленного в институт двумя годами позже, полностью искоренить вольнодумство не удалось, хотя этим занимался сам попечитель М. Н. Муравьев, заслуживший у современников прозвище «Вешателя». С неприязнью вспоминал критик о директоре института генерал-майоре Апухтине: «Он занимался искоренением “скрытого либерализма”... из нас, 18–19-летних юношей, и надоел он нам хуже горькой редьки»³. Застав однажды воспитанника Протопопова за чтением статей Добролюбова, директор сделал ему строгое внушение. В 1869 г., после восьмилетнего обучения, Протопопов успешно, третьим из 42 выпускников, закончил институт и несколько лет прослужил межевым инженером в Белоруссии. Решив заняться литературной деятельностью, он в 1876 г. приезжает в Петербург, посещает больного Некрасова, который направляет его в редакцию «Отечественных записок» к Н. К. Михайловскому, одобтившему дебютную статью молодого критика «Литературная злоба дня». Подписанная псевдонимом «Н. Морозов», она появилась в январской книжке журнала за 1877 год, рядом с «Последними песнями» Некрасова, и вызвала большой интерес. Определив состояние литературы 1870-х гг. как кризисное, Протопопов увидел причину этого явления в социальных болезнях общества: «Для того, чтобы в литературе, осужденной действовать среди “мерзости” нравственного “запустения”, в эпоху общей деморализации и застоя, опять начала бить живая струя, ей необходимо найти новую почву для своих идеалов...». Критик призвал литературу жить «злобой дня», переориентироваться с «индивидуально-нравственных идеалов» на «социальные идеалы», которыми жила эпоха 1860-х гг. Он подчеркивал, что «на интеллигенции лежит обязанность почина, инициативы», которые могут «теперешнюю потенциальную силу масс возвысить на степень силы активной и самосознательной».

В дальнейшем Протопопов в «Отечественных записках» был только рецензентом, зато он получил трибуну в газете «Русская правда», где выступал с ежедневными обзорами «Меж газет и журналов» и еженедельными обзорами «Русская журналистика», которые с интересом воспринимались читателями. Здесь он «отточил перо» критика-полемиста. В начале 1880-х гг. его статьи регулярно появляются и в журналах «Русское богатство», «Слово», «Дело», «Устои».

В 1884 году его активная журналистская деятельность была прервана разгромом журналов «Отечественные записки» и «Дело». В марте, как и многие сотрудники редакций, Протопопов был арестован. Жандармы предъявили ему обвинение в принадлежности к Исполнительному комитету «Народной воли». В ходе следствия это не подтвердилось, но арестованный не мог отрицать, что на его квартире часто собиралась «нелегальная молодежь», среди которой могли находиться и народовольцы. После полугодового тюремного заключения Протопопов был на несколько лет выслан в родной город Чухлому. Переписка с соратниками, особенно с Михайловским, помогла ему пережить одиночество, а затем восстановить прежние связи. Когда срок ссылки закончился, Михайловский пригласил Протопопова сотрудничать в журнале «Северный вестник», который задумал как орган, призванный заменить закрытые «Отечественные записки». Это сделать не удалось, Михайловский ушел из журнала, рассчитывая, что Протопопов поддержит его, но ошибся, и это осложнило их личные взаимоотношения. В течение 1887–1890 гг. Протопопов публиковал свои статьи и рецен-

зии преимущественно в «Северном вестнике». С 1891 года он становится одним из ведущих критиков журнала «Русская мысль» – вплоть до прекращения активной критической деятельности в 1903 г. Он опубликовал здесь около 50 больших статей-рецензий, т. е. примерно половину своих работ. Само их количество свидетельствует о творческой продуктивности критика и его прекрасном знании современной литературы, в буквальном смысле от «А» до «Я»: именной указатель литераторов, о которых писал Протопопов, включает десятки имен – от малоизвестного публициста-народника Я. В. Абрамова до И. Ясинского.

В чем же состоит своеобразие Протопопова-критика?

Наиболее соответствующим его задачам и возможностям оказался жанр статьи-рецензии. Б. Ф. Егоров указывает и на объективные причины этого факта: «Народники... с теоретических статей начинали, а историко-литературными заканчивали. Либеральное перерождение позднего народничества ослабило масштабность и критическую остроту их работ, которые или сужались до жанра рецензии (что характерно для М. Протопопова), или расширялись до обстоятельных, почти академических, а не журнальных трудов Скабичевского...»⁴. Кстати, и сам Протопопов писал об этой трансформации: «Современная критика наша, как известно, превратилась в рецензенство»⁵. Надо, однако, заметить, что критик был способен многое сделать и в пределах этого жанра. Его статьи-рецензии открывались проблемно-теоретическими главами, в которых определялись «исходные позиции» автора для его разговора с читателем «на злобу дня» «по поводу» рецензируемого произведения. Если статья имела дискуссионный характер, именно здесь формулировались «пункты» полемики. Очень часто «прямолинейность» Протопопова, о которой так много говорили, выражалась уже в названии статьи: «Кладбищенская философия» (отзыв на книгу Н. Страхова «Борьба с Западом в нашей литературе»); «Пустоцвет» (отзыв о писателе И. Ясинском); «Жертва безвременья» («характеристика» А. П. Чехова) и т. п.

Оборотной стороной «обстоятельности», присущей статьям критика, порою становилась композиционная рыхлость, выражавшаяся в раздражающей медлительности рассуждений, повторах и т. п. И все же читать их интересно, потому что они написаны убежденным в своей правоте, талантливым человеком. Это признавали и «противники» Протопопова. В одном из некрологов приводился отзыв Д. С. Мережковского: «У Протопопова есть так называемое бойкое перо, остроумие и политический темперамент по призванию»⁶.

Всё сказанное выше касается жанровых, композиционных, стилевых признаков критических трудов Протопопова. Каковы были ее содержательные, сущностные особенности, ее задачи, определившие место Протопопова в истории русской критики?

Предлагаемые вниманию читателя отрывки из его статей, надеемся, дают ответ на эти вопросы.

Современники очень точно назвали Протопопова «последним из могикан русской публицистической критики», «прямым, хотя и несколько односторонним продолжателем критики 1860-х годов».

Основываясь на тезисе Чернышевского: «Жизнь выше искусства», он утверждал: «Русская критика не ограничивалась и не могла ограничиться философско-эстетическими вопросами, должна была говорить не о литературе, а о предмете литературы, т. е. о жизни и ее потребностях»⁷. К сожалению, полагая, что «литературная критика есть не что иное, как литературная публицистика», он низводил ее до уровня «утилитарной», почти отказывался от эстетического анализа произведений как дела второстепенного или даже бесполезного. Поэтому он и занял фланговую позицию в борьбе «реальной критики» с «теорией чистого искусства». Свообразная «однобокость» Протопопова стала мишенью для его оппонентов. Например, публицист Е. Марков резонно обвинил Протопопова и всю «тенденциозную критику» в том, что они «не заметили» интереса Добролюбова к эстетической стороне литера-

туры и тем самым «искажили его по своей мерке». Отвечая «критику-эстетику», Протопопов признал, что Добролюбов проявлял внимание к «художественности», но подчеркнул: «Вот в том-то и дело, что “требования русской жизни” стояли в глазах Добролюбова неизмеримо выше каких бы то ни было художественных красот»⁸.

Критик-«утилитарист» был готов порою предложить своим противникам «перемирие»: «В старом споре эстетиков с утилитаристами пора бы уж окончательно разобраться, пора бы остановиться на каком-нибудь обоюдно-безобидном решении. Да успокоятся эстетики: люди, старающиеся дискредитировать их богиню... бессознательно являются живым доказательством могущества красоты. Посмотрите на самого ярого врага красоты, самого неумолимого разрушителя эстетики – Писарева: он писал в высшей степени красиво... доставлял нам красотой своей пылкой речи чисто эстетическое наслаждение, чего нельзя сказать ни о старых, ни о новейших защитниках эстетики... Усердные жрецы эстетики (Григорьев, Страхов и проч.) пишут неэстетично, некрасиво, разрушители эстетики (Писарев, Добролюбов) пишут так, что некоторые их страницы представляют собою настоящие “стихотворения в прозе”. Собственно говоря, что же можно сказать против красоты как явления, и против эстетики как учения о красоте? Красота сама по себе отнюдь не зло, а несомненное благо, но благо второстепенное, имеющее только служебное значение. Вот в этой-то последней оговорке, в этом большом “но” и заключается центр тяжести всего вопроса, всего спора между утилитаристами и эстетиками...»⁹. Это было сказано в 1903 году, когда Протопопов ушел из большой журналистики, оставшись на позициях хранителя «заветов» публицистической критики.

Необходимо сказать о специфике народнических взглядов Протопопова. Дело в том, что он, представитель народнической критики, неоднократно называл себя... «борцом» (!) против народничества, например: «Никто, кажется, не обнаружил столько усердия в борьбе с нашим народничеством, сколько я... Да, широкая народническая струя в нашей литературе делает честь не только литературе, но и всему русскому обществу... Народничество, как высшая и первая забота о народе, почти бессмертно, и не его я хороню... Но идеалистическое народничество 70-х гг., поставляющее безграмотного мужика в передний угол в роли вершителя наших судеб или оракула... – это народничество отжило свой век. Это не я говорю, это сказала жизнь, история...»¹⁰. Свою статью о произведениях Н. Н. Златовратского «Последовательный народник», отрывки из которой даются в этой публикации, он назвал «ожесточенным спором» с писателем, идеализировавшим общинные деревенские порядки. Возражал он и против «принижения интеллигенции перед народом», отводя ей роль борца за просвещение народа, избавление его от «предрассудков». Неутешительные итоги «хождения в народ» он объяснял неразвитостью народного самосознания. Называя себя «семидесятником», он как бы «поверх барьеров» народничества напрямую связывал себя с идеологией «шестидесятников». Взгляды Протопопова свидетельствуют о многоликости русского народничества. В. И. Ленин в статье «От какого наследства мы отказываемся?» писал: «Есть хранители “наследства” ненародники, и есть народники, “отрекшиеся от наследства”. Разумеется, есть и народники, хранящие “наследство” или претендующие на хранение его»¹¹. По-видимому, Протопопов, как и Михайловский, в сочинениях которого Ленин находил специфическую «прибавку народничества» к «наследству» революционных просветителей, может быть отнесен к этой третьей генерации.

Рамки вступительной статьи к публикации, включающей лишь малую часть критического наследия Протопопова, не позволяют дать обзор его отзывов о писателях-современниках. Выделим лишь самое главное. Идеальными служителями «злобе дня» он считал Некрасова, поэтов, подхвативших его мотивы, представлявших «гражданское направление» в русской реалистической поэзии (А. М. Жемчужников, А. Н. Плещеев). Отрицательную оценку в его статьях получили А. А. Фет, А. Н. Майков, Я. П. Полонский, А. К. Апухтин, поэты-символисты.

Из прозаиков он выделял М. Е. Салтыкова-Щедрина как писателя, которому талант подлинного художника слова помогал создавать произведения высокого общественно-политического уровня.

Глеб Успенский был интересен для него как автор произведений, в которых критик увидел наличие народнических иллюзий и одновременно их крушение. Статьи о писателях-народниках – Н. И. Наумове, П. В. Засодимском, Н. Е. Каронине-Петропавловском, Н. Н. Златовратском и др. содержат протест против попыток «обсахаривать» народ.

Сложнее обстояло дело с оценкой произведений Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева: масштаб «утилитарной» критики не позволял Протопопову постигнуть богатство и сложность их художественного мира. Художественный талант этих писателей был для него вне всяких сомнений, поэтому он в основном полемизировал с их идеями. Например, он не принял в учении Толстого «недоверия к уму», идеализации «естественной жизни», резко осудил проповедь «непротивления», назвав ее пособничеством злу.

В духе народнических традиций Протопопов оценил А. П. Чехова как «безыдейного» писателя.

Отрывок из статьи «Беллетристы новейшей формации» показывает, что критик связал нищезанятость и марксизм, обвинив его в насилии над историей, в стремлении «выварить русский парод в фабричном котле», а Горького обвинил в проповедничестве нищезанятости.

Новое в литературном процессе становилось для Протопопова все более непонятным, он отставал от стремительно развивавшейся общественной жизни, ведущие журналы отказались от его услуг. Ему пришлось печататься в «Беседе» И. Ясинского, которую он сам называл «жалким журнальцем», и даже просить помощи у суворинской газеты «Новое время», с которой он некогда полемизировал. Поля двух сборников его статей, превращенных им в своеобразный дневник, покрыты записями отчаявшегося человека. К нищете прибавилось одиночество: еще в 1900 г. он расстался с больной женой.

События 1905 года он встретил в «литературной богадельне» – Доме писателей, созданном Литературным фондом. Личные беды не заслонили от него «злобы дня»: «Но всё пустяками представляется в сравнении с общерусским вопросом, теперь вот, в эти дни решающимся: да или нет? Быть Собору или быть диктатуре Трепова? Помогите, Господи, России...»¹². Он прожил на скудное пособие еще 10 лет, больной и полунищий. Умер критик в психиатрической больнице в 1915 г.

Костромская земля – родина не только многих русских прозаиков, драматургов, поэтов, но и известных литературных критиков – В. Зайцева, В. В. Розанова; в Костромской духовной семинарии учился Н. Н. Страхов, а в Костромской гимназии – Н. К. Михайловский. Сегодня, когда из глубин истории извлекаются новые имена, этот ряд необходимо дополнить именем М. А. Протопопова. Дело еще и в том, что опыт критики Протопопова, со всеми ее достоинствами и просчетами, может пригодиться в наше время, которое, по мнению Ю. Буртина, нуждается в возрождении традиций «...критики реальной, которая... заговорила бы – на материале литературы и самой жизни – о насущных нуждах и нашего общественного бытия»¹³.

Примечания

¹ Петрова М. Г. Эстетика позднего народничества // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX вв. М., 1975. С. 140–141.

² Кауфман А. Е. Страницы воспоминаний о Протопопове // Вестник Кассы взаимопомощи литераторов и ученых. 1916. № 1. С. 9.

³ Протопопов М. О молодежи // Беседа. 1904. № 5. С. 517.

⁴ Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Л., 1960. С. 306.

⁵ Протопопов М. Герой нашего времени // Русское богатство. 1880. № 3. С. 1 (2-я паг.).

⁶ Батюшков Ф. М. А. Протопопов. Некролог // Вестник Кассы взаимопомощи литераторов и ученых. 1916. № 1. С. 7.

⁷ Протопопов М. Умная книга // Русская мысль. 1893. № 1. С. 103.

⁸ Горшков Александр (псевдоним М. А. Протопопова). В защиту мертвеца // Русское богатство. 1860. № 11. С. 9.

⁹ Протопопов М. Критики-эстетики // Русская мысль. 1903. № 8. С. 44–45.

¹⁰ Протопопов М. Поэты переходного времени // Русская мысль. 1899. № 1. С. 182.

¹¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 530.

¹² Рукописный отдел ГБЛ. Ф. 464. Карт. 1. Ед. хр. 1. Л. 7–8.

¹³ Буртин Ю. «Реальная критика» вчера и сегодня // Новый мир. 1987. № 6. С. 237.

Из статьи «МОТИВЫ РУССКОЙ КРИТИКИ»

...Истинный литературный талант заключается не в техническом искусстве... не в обладании формой, не в чувстве изящного, – его корни скрыты в самых сокровенных глубинах человеческой психики, в темпераменте, в характере, в сердце, в совести человека... Кто ставит в своей жизни на первый план «трели соловья, серебро и колыханье сонного ручья»¹, кто понимает и ищет красоту только в гармонии красок и звуков, тот, не говоря о другом прочем, тем самым свидетельствует о ничтожестве своего характера и ума. Господа эстетики, по видимому, искренне думают, что только они в Аркадии родились, что только они способны чувствовать так называемую «красоту» и наслаждаться ею, что мы, утилитаристы, органически неспособны к этому – и отсюда все наши протесты и сарказмы. Пусть же они разуверятся. Не хуже их мы знаем и чувствуем, что

Есть наслаждение и в дикости лесов,
Есть радость на приморском берегу,
И есть гармония в сем говоре валов,
Дробящихся в пустынном беге.

Но дальше мы не пойдем с поэтом и не воскликнем вместе с ним: «Я родину люблю, – но ты, природа-мать, Для сердца ты всего дороже»². Вот где начинается наш протест, вот та пропасть, которая отделяет общественного деятеля от сибарита, работника от белоручки, утилитариста – от эстетика...

...Вопрос о всяком наслаждении, в том числе и об эстетическом, есть вопрос личных вкусов, о которых не спорят, не теоретизируют. «Мне нравится, мне не нравится», – вот первый и последний довод всякого чистокровного и откровенного эстетика... Понятия красоты и безобразия – понятия относительные и субъективные; понятия добра и зла имеют объективный характер... Эстетика имеет своим основанием темперамент человека, этика покоится на началах разума или, точнее, на совести, контролируемой разумом. Вам нравится «пурпур розы», а мне «отблеск янтаря», от этого никому ни тепло, ни холодно. Но если вам «нравится» истязать своих детей, или мне нравится таскать из чужих карманов кошельки, мы понесем кару не только от суда общественности, но и от суда государственного.

Не в таланте художника, не в большей или меньшей живости или яркости его красок заключается главная сущность дела, а в его нравственном и общественном мирозерцании. Не для услаждения наших досугов, а для нашего поучения и вразумления поэты, «как боги, входят в Зевсовы чертоги».

Теперь не представляет затруднений определить те цели, которые должны стоять перед литературным критиком, и те основания, на которых покоится критика... Вопрос «как?» есть вопрос главным образом о форме и составляет почти исключительно достояние эстетической критики. Трудно представить себе что-нибудь бесплоднее и безжизненнее критики этого рода. Художественность формы, как и всякая красота, чувствуется, а не доказывается...

...Тридцать лет тому назад Добролюбов утверждал, что «эстетическая критика сделалась достоянием чувствительных барышень»³. Талантливый критик очень ошибся... Эстетические учения никогда не будут господствовать, но всегда будут существовать, а в моменты общественного застоя будут неизбежно выдвигаться на первый план. Эстетика в такие мо-

менты – желанный гость для всех пораженных малодушием, зараженных мыслебоязнью, умственно и нравственно истощенных людей.

...Объективного критерия прекрасного нет, потому что эстетик столько же, сколько людей, и вся суть эстетики выражается одной аксиомой: прекрасное есть то, что нравится, безобразное есть то, что не нравится. Да, когда у людей есть серьезное дело, они «о вкусах не спорят».

...Значение формы есть значение средств, а не цели. Чем лучше форма, тем легче воспринимается содержание, в чем именно и состоит цель искусства. Вот почему вопрос, *что* говорит художник, настолько же важнее вопроса, *как* говорит, насколько вообще всякая цель важнее ведущего к ней средства. Собственно, истинная роль истинного критика в том и состоит, чтобы определить мирозерцание художника, найти для его живых, конкретных образов отвлеченные формулы и общие характеристики и затем указать то место, которое должен занять художник в ряду других художников, а его мирозерцание в ряду других систем идей...

«Выдвижение на первый план служебной роли искусства» г. Арсеньев относит к «последнему времени»... Прихожу к убеждению, что... это я и мои писания. Больше быть некому... Мне, человеку «небеззаботному насчет литературы», хорошо известно, что во всей современной журналистике (столичной) только один я с полной решительностью и без всяких смягчающих оговорок выдвигаю на первый план служебную роль искусства, защищая тенденциозность и пр. и пр.

Должен сознаться, что я чувствую себя не то чтобы обиженным, а несколько сконфуженным упреками г. Арсеньева... Нет, я не требовал нигде и никогда от поэзии и поэтов «служебных идеям и стремлениям эпохи во что бы то ни стало»; нет, я не посягал на «свободу и простор» творчества... Г. Фет пишет по-своему, а Некрасов по-своему... но следует ли из этого, что мы, литературные критики, должны ими дорожить одинаково! Пусть синица «свободно» остается синицей и летает себе «на просторе», – мы говорили и говорим только то, что синица птица маленькая и на орла нисколько не похожая. Это не только наше право, – это наша прямая обязанность.

Эту же самую срединную позицию занимает и г. Скабичевский, если верить тому, что он говорит в предисловии. Требование, чтобы искусство служило ни исключительно одной красоте, ни столь же исключительно одной политике, а всей жизни, во всей ее совокупности, помогло автору с одинаковым беспристрастием и почетом отнестись и к поэту-гражданину в лице Некрасова, и к жрецу чистого искусства в лице Пушкина... Г. Арсеньев указывает на свое центральное положение между враждебными эстетическими теориями – то же самое делает и г. Скабичевский...

Комментарий и примечания

Статья М. Протопопова «Мотивы русской критики», опубликованная в журнале «Северный вестник» (1890. № 3), была написана в связи с выходом первых двух томов сочинений польского публициста и литературоведа В. Д. Спасовича (СПб., 1889), «Критических этюдов» К. К. Арсеньева (Т. I и II. СПб., 1889) и двухтомного издания сочинений А. М. Скабичевского (СПб., 1890). В ней Протопопов в предельно ортодоксальной форме сформулировал свои принципы критика-«утилитариста», непримиримого противника «эстетической школы». Считая себя наиболее последовательным представителем «тенденциозной», «публицистической» критики, он осудил «центризм» Арсеньева, неодобрительно относившегося к «крайностям» как эстетической, так и «утилитарной» критики. Здесь и в других статьях Протопопов осуждал и А. М. Скабичевского за «реверансы» в сторону «эстетиков».

¹ Здесь и ниже Протопопов цитирует стихотворение А. Фета «Шепот, робкое дыханье...».

² Цитаты из стихотворения К.Н. Батюшкова «Есть наслаждение и в дикости лесов...». Одна – неточная; надо: «Я ближнего люблю...»

³ Неточная цитата из статьи Добролюбова «Когда же придет настоящий день?», начинающейся фразой: «Эстетическая критика сделалась теперь принадлежностью чувствительных барышень...»

Из статьи «ИЗ ИСТОРИИ НАШЕЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ»

...Литературная критика – только часть литературы; публицистическая критика – только часть литературной критики, в которую входят историческая, эстетическая, биографическая, библиографическая, а у нас, кроме того, еще критика аналитическая (Валерьян Майков) и критика органическая (Аполлон Григорьев). Какое разнообразие критических систем и точек зрения! Тем более мы вправе и даже обязаны остановиться лишь на такой критической школе, которая непрерывным и последовательным развитием своим доказала свою жизненность. Такою школой, – говорю это с полным историческим беспристрастием, – является у нас только и единственно публицистическая критическая школа. Только она была не случайностью, не досужим кабинетным измышлением, а продуктом жизни, только она одна имеет не только традиции, но и идеалы, и не только идеалы, но и традиции...

...Основной принцип школы Белинского состоит в подчинении искусства интересам жизни... Вот первая и последняя эстетическая заповедь критического утилитаризма. Разве это окаменелое правило, – неспособное приспособляться к жизни, разве требование ответов на вопросы времени предпринимает сущность и содержание как этих вопросов, так и их ответов? Развитию жизни нет пределов, вопросам времени нет числа, но если мы привлекаем внимание людей к этим вопросам и сами посильно решаем их, – это значит, что мы идем вровень или даже впереди действительности... Степень нашей требовательности... зависит от самой жизни, от ее уровня и от ее форм, но неотступное, неугомонное и неустанное предъявление требований составляет наш принцип, в широкие рамки которого укладывается наша эстетика и даже наша этика. И вот почему я сказал выше, что этот принцип способен к бесконечному развитию... Живите, мыслите, требуйте, памятуйте о вопросах, учите тому же других, и вот всё, к чему вас обязывает утилитарная школа... Полевой, Надеждин, Белинский, Добролюбов, Писарев – вот в хронологической последовательности главные деятели нашей публицистической критики...

Комментарий

Статья М. Протопопова «Из истории нашей литературной критики», опубликованная в журнале «Русская мысль» (1892. № 8, 9), была откликом на выход книги «Очерки гоголевского периода русской литературы (“Современник” 1855–1856 гг.)» (СПб.: Изд. М. Н. Чернышевского, 1892). Вскоре критик написал отзыв о сборнике «Критические статьи (“Современник” 1654–1651 гг.)» (СПб.: Изд. М. Н. Чернышевского, 1893). Вторая статья называлась «Умная книга» (Русская мысль. 1893. № 1). Имя Н. Г. Чернышевского в обеих статьях заменено словом «автор»: легализация произведений опального лидера революционных демократов, недавно ушедшего из жизни, еще только начиналась. Протопопов рассматривал «Очерки гоголевского периода...» как «истинную критическую историю одного из важнейших базисов кашей литературы». Чернышевский тем самым был восстановлен в ряду критиков-публицистов, хотя его имя не было названо: «Цель “Очерков” была чисто публицистическая. В глазах автора (так же, как и в наших) это обстоятельство не умаляло, а, напротив, увеличивало их значение...» (Русская мысль. 1892. № 8. С. 134). В статье Протопопова была выстроена схема истории русской критики как «выражения самосознания самой литературы» (Там же). Критик полагал, что «в фазисе классицизма» «существовала только или голая брань, или голая похвала», а «хронологически первым нашим критиком» явился «теоретик романтизма Полевой» (С. 136).

К фазису реализма Протопопов отнес «возникновение у нас публицистической или утилитарной критики... которая руководствуется не эстетическими или метафизическими критериями, а идеалами разумной общественной, потребностями и духовными нуждами действительной жизни» (Там же. С. 139).

Из статьи «КРИТИКИ НЕКРАСОВА»

(Сборник критических статей о Н. А. Некрасове. В трех частях. Составил В. Зелинский)

...Тургенев – это ли не поэт, не знаток, не тончайший эстетик, не художник? – дал, например, следующий отзыв о поэзии Некрасова: «Нет никакого сомнения, что, в ваших глазах, г. Некрасов неизмеримо выше Полонского, что даже странно сопоставлять эти два имени; а я убежден, что любители российской словесности будут еще перечитывать лучшие стихотворения Полонского, когда самое имя г. Некрасова покроется забвением. Почему же? А потому, что в деле поэзии живуча только одна поэзия, и что в белыми нитками сшитых, всякими пряностями приправленных, мучительно высиженных измышлениях “скорбной музыки” г. Некрасова – её-то, поэзии-то, и нет ни на грош, как нет ее, например, в стихотворениях всеми уважаемого и почтенного Хомякова» (Зелинский, ч. II, с. 35)¹.

Вот типичное суждение завзятого специалиста, суждение «любителя российской словесности», а не простого смертного, не обыкновенного человека... Для «любителей российской словесности», для людей, «уткнувшихся в свою литературу»... справедливость суждения Тургенева не может подлежать сомнению.

От ликующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови,
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви!²

Что это за стихи? Что это за антихудожественные, убогие, беспрестанные «щих», «щих», «щих»? Это какой-то насморк, а не поэзия! Вот поэзия:

Посмотри – в окне мелькает
Русая головка:
Ты не спишь, мое мученье,
Ты не спишь, плутовка!³

Или вот одно из произведений г. Фета, только что в пух и прах расхваленных г. Бурениным⁴, по авторитетнейшему свидетельству которого в этих произведениях бездна «поэтической прелести»:

Я загораюсь и горю,
Я порываюсь и парю
В томленьях крайнего усилья
И верю сердцем, что растут
И тотчас в небо унесут
Меня раскинутые крылья⁵.

...Пока существуют такие «любители словесности», аматеры самодовлеющей литературщины, для которых вопрос о хорях, ямбах, октавах и пр. важнее вопроса о том, что посредством этих ямбов и октав высказывается, до тех пор будут возможны и мнения, подобные мнению Тургенева. Рифмы «парю» и «горю», «головка» и «плутовка» лучше рифмы «болтающих» и «погибающих»; далеко Некрасову до гг. Фета и Полонского. Но, однако, вот что. Неуклюжие некрасовские стихи невозможно читать без глубокого волнения, а иным впечатлительным людям даже без слез, таких слез, о которых и в старости отраднo вспомнить, тогда как лирические воззвания к «плутовке» сияют больше на страницах альбомов поручиков Пироговых⁶, да в тeтрадях полковых писарей, – больших, как известно, «любителей русской словесности»...

...Литературная судьба Некрасова в одно и то же время и печальна, и завидна. Она печальна, потому что поэт так и умер, не дождавшись достойной критической себе оценки, нашел для своих произведений не критиков, а только критиканов. Завидна, потому что свою огромную популярность он имел, следовательно, право вменить в заслугу единственно самому себе, своему яркому таланту, пробившему себе дорогу помимо критики или даже не-

смотря на нее. Не беда, что Некрасова судили его литературные враги; беда в том, что они не столько судили, сколько «подсиживали», «доезжали», «отдельвали», стремились уязвить. Поэзия Некрасова, очевидно, их не очень озабочивала, но самая личность поэта не давала им покоя, выводила из себя. Тургенев был головою выше всех критиков Некрасова, за исключением Аполлона Григорьева, и мы уже видели его отзыв: у Некрасова «ни на грош» нет поэзии. Даже ни на грош! Что это – суждение или брань? Мы не хотели бы оскорблять память Тургенева подозрением, что его отзыв был вызван всем известною личною враждой его к Некрасову, но где же средства избавиться от этого подозрения, какими бы – хоть окольными – путями обойти его? Допустим, что Тургенев, по свойству своей тихой, элегической, нежной духовной организации, просто *не мог* понять силы и красоты бурного некрасовского лиризма... Но и это единственно допустимое объяснение не во спасение. Приведем одно небольшое стихотворение Некрасова:

Как ты кротка, как ты послушна,
Ты рада стать его рабой,
Но он внимает равнодушно,
Уныл и холоден душой.
А прежде... помнишь? Молода,
Горда, надменна и прекрасна,
Ты им играла самовластно,
Но он любил, любил тогда!
Так солнце осени – без туч
Стоит, не грея, на лазури,
А летом и сквозь сумрак бури
Бросает животворный луч...

Таких лирических безделушек чисто личного характера у Некрасова немного, но совершенно достаточно для того, чтобы признать в нем «поэта» в том смысле, в каком понимает поэзию Тургенев, в том смысле, в каком самыми настоящими поэтами являются гг. Полонский и Фет. Пусть «Размышления у парадного подъезда» не поэзия, а «всякими пряностями приправленное измышление»; пусть «Рыцарь на час» не более как декламация; пусть «Коробейники», «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо» – «сшиты белыми нитками». Но только что приведенное нами стихотворение? Антипатичной Тургеневу «гражданской скорби» в нем нет и следа, форма его безукоризненна; мотив его – любовь с ее прихотливыми капризами. Стихотворения: «Если, мучимый страстью мятежной...», «Ты всегда хороша несравненно...», «Я не люблю иронии твоей...», «Мы с тобой бестолковые люди...», «О письма женщины, нам милой!..», «Где твое личико смуглое...», «Так это шутка? Милая моя...» и др. принадлежат к той же самой категории. Г. Полонский никогда не бывал Некрасовым, по Некрасову стоило захотеть, чтобы взлететь на вершину того Парнаса, на котором священнодействовал г. Полонский. В этом признавались, хотя косвенно и неохотно, некоторые из критиков Некрасова, в общем относившиеся к нему совершенно так же, как Тургенев. Так, Эраст Благодрахов (Алмазов), заявив, что «содержание стихотворений Некрасова самое непоэтическое и часто даже антипоэтическое»... признает все же «истинно поэтическим» стихотворение «Если, мучимый страстью мятежной...»⁷. Итак, даже по сознанию критиков-эстетиков, к которым принадлежал и Тургенев, у Некрасова есть «истинно поэтические» произведения. Тем не менее – «ни на грош!» – авторитетно заявляет Тургенев. Видно, правду сказал один старинный писатель: «пристрастие недалёководно, а ненависть вовсе ничего не видит».

Эта подкладка личной ненависти, ненависти не к поэзии, а к поэту, сказывается в огромном большинстве критиков Некрасова, и нужна была большая вера в свои силы, в правоту своего дела и отзывчивость «друга-читателя», чтобы не смутиться, не опустить рук перед этим упорством злобы...

...Поэзия Некрасова «дельная» поэзия – вот какой отзыв дал Белинский при самом начале развития поэтической деятельности Некрасова⁸. Да, в противоположность бездельной поэзии, поэзии узко личных чувств и ощущений, поэзии-музыки, поэзии – пейзажной живописи, некрасовская поэзия есть поэзия дела, т. е. жизни и ее высших интересов. Будущий критик Некрасова, настоящий критик, которого поэт дожидается же когда-нибудь, определит его значение в истории нашего развития в связи с эпохой, ярким и полным поэтическим выражением которой явился Некрасов.

Комментарий и примечания

Статья М. Протопопова «Критики Некрасова», напечатанная в журнале «Северный вестник» (1888. № 3), была полемическим обзором составленного В. Зелинским «Сборника критических статей о Н. А. Некрасове», вышедшего первым изданием к десятилетию со дня смерти поэта. Протопопов считал своим долгом защитить личность и поэзию Некрасова от предвзятых и неверных оценок; восприняв содержание сборника как в основном негодное, он сделал вывод: Некрасов еще не дождался настоящего критика. По сути дела, Протопопов превратил свое выступление в критику «критиков» поэта, противопоставив им свое мнение о нем как о самом нужном, «главном» поэте середины и конца века. Он проанализировал отзывы о Некрасове, принадлежавшие Аполлону Григорьеву, Н. Страхову, О. Миллеру, В. Буренину, Вс. Крестовскому, С. Дудышкину и другим. Но лейтмотивом статьи стала полемика с Тургеневым, о чем свидетельствуют отрывки из нее, представленные выше. Спор «вокруг Некрасова» выстроен как возражения критика-«утилитариста» Тургеневу-«эстетика».

¹ Протопопов неточно, к тому же с изменением «лица», воспроизводит отрывок из тургеневского «Письма к редактору» <«С.-Петербургских ведомостей»>, опубликованного газетой 8(20) января 1870 г. В нем Тургенев ответил Салтыкову-Щедрину, который в анонимной рецензии на сочинения Полонского охарактеризовал их как бессодержательные. Защищая Полонского, Тургенев дал отрицательную оценку поэзии Некрасова, тоже несправедливую.

² Цитата из стихотворения Некрасова «Рыцарь на час».

³ Неточно процитированная первая строфа стихотворения Я. Полонского «Вызов».

⁴ Буренин Виктор Петрович (1641–1926) – поэт и публицист, перешедший из лагеря демократической журналистики в редакцию реакционной газеты «Новое время».

⁵ Цитата из стихотворения А. Фета «Я потрясен, когда кругом...»

⁶ Персонаж повести Н. В. Гоголя «Невский проспект».

⁷ Алмазов Борис Николаевич (1827–1876) – поэт, критик, сотрудничавший в журнале «Москвитянин» под «маской» Эраста Благодрава. Протопопов, вслед за Добролюбовым, воспринимал его как теоретика «чистого искусства».

⁸ Отзыв Белинского о стихотворении Некрасова «В дороге» – в статье «Петербургский сборник» (1846): «Мелких стихотворений в “Петербургском сборнике” немного. Самые интересные из них принадлежат перу издателя сборника, г. Некрасова. Они проникнуты мыслью; это – не стишки к деве и луне; в них много умного, дельного и современного. Вот лучшее из них – “В дороге”...»

Из статьи «ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЙ НАРОДНИК»

(Собрание сочинений Н. Златовратского. Два тома. Москва, 1891 г.)

...Никогда и нигде толпа, масса, «народ» не являлись самостоятельными деятелями, всегда и везде они были только исполнителями планов и повелений своих вождей. «Всё для народа» – это выражение понятно, как и выражение «всё для стада»... Человеческое стадо не имеет ни своего разума, ни своей боли, а имеет лишь стадные инстинкты да зоологические побуждения. Эти-то инстинкты вы рекомендуете нам уважать? Вы требуете почтительного отношения к воззрениям, вышедшим из мрака этих инстинктов? Пусть на стороне этих воззрений авторитет давности, пусть они освящены преданием; но разве наука, во имя которой мы вооружаемся против этих воззрений, – дело вчерашнего дня? Разве ее давность не превосходит исторический возраст любого из существующих народов?... Нет, и тысячу раз нет! Будем служить народу, но не будем служить народным предрассудкам; будем прислушиваться к голосу народа, но не дадим ему заглушить голос разума. «Всё для народа», потому что он несчастен; ничего посредством народа, ничего «через народ», потому что он неразумен и невежествен. Читатель понимает, что я до сих пор не свои мнения развивал, а чужие воззрения

излагал. Всё это и еще многое другое я вычитал в произведениях наших народников-беллетристов, к их, быть может, искреннему удивлению, так как они только в редких случаях решались теоретизировать. Собственно же у г. Златовратского я прочел в двух увесистых томах его очень талантливых произведений вот что: «всё для народа, всё чрез народ, всё у народа, все к народу, всё из народа, нет ничего, кроме народа». Да, г. Златовратский действительно *последовательный народник!*

Г. Златовратский, наряду с Решетниковым и Глебом Успенским, может считаться представителем и главою известной фракции народничества. Решетников с Николаем Успенским, Слепцовым и Якушкиным – вот первая (хронологически) из народнических фракций, специальность которой состояла в фотографически точном воспроизведении народного быта. Глеб Успенский и, если не ошибаюсь, г. Эртель представляют собою вторую фракцию, которая не довольствуется знанием быта народа, внешних форм его жизни, а стремится постичь его душу, понять его внутренний мир, его психологию. Третья фракция – гг. Наумов, Засодимский, Каронин с г. Златовратским во главе – как будто задалась целью не столько изучить, сколько всякими цветами расцветить и всякими похвалами расхвалить народ.

Решетников явился Колумбом нашего народа, реального, живого мужика, а не того конфеточного страдальца, каким изображался мужик у Григоровича, а частью и у самого Тургенева. Глеб Успенский явился печальником о народе, с проповедью к нему той любви, которая характеризуется поговоркой: «Кто крепко любит, тот больно бьет». Г. Златовратский является даже не адвокатом народа, глубоко убежденным в его «невиновности» и страстно защищающим его интересы, а коленопреклоненным жрецом, который с экстазом поет хвалебные гимны своему божеству, не допуская ни тени скептицизма не только в себе, но и в других... Любопытно решить (потому любопытно, что г. Златовратский – крупная литературная величина), откуда наш «последовательный народник» почерпнул эту несокрушимую веру в народ и эту ничем не смущающуюся любовь к нему?... Настоящее объяснение заключается в том, что г. Златовратский по складу своего ума, по всему своему духовному типу является не русским только человеком, а чистокровным великорусским мужиком, со всеми его общеизвестными достоинствами и недостатками. Это умный и проницательный писатель-мужик... В любви своей к народу, к «своим», г. Златовратский более чем искренен, – он фанатичен. Но читатель для него вовсе не «свой», и он с ним не панибратствует, как Г. Успенский, не изливается перед ним, не откровенничает, не смеется, не плачет, – все это «одно малодушество», – он медленно, незаметно, но верно, шаг за шагом, страница за страницей, приводит его в свою веру...

...Г. Успенский, как бы он ни бранил нас, интеллигенцию, все-таки нашего поля ягода, тогда как г. Златовратский между нами все равно, что данаец между троянцами... Успенский страстно любит и жалеет народ, наблюдает и изучает его, с волнением рассказывает нам о нем, но все это он делает как человек, все-таки посторонний народу, как человек окультуренный. А г. Златовратский – чистокровный русский мужик, интеллигентный тургеневский Хорь, который «произошел» нашу науку, перечитал все наши книжки, но остался верен своей природе и во всякое время готов променять общество какого-нибудь Дарвина или Спенсера на общество дяди Митяя или дяди Миняя¹. В то время, как Успенский изнывает от тоски, глядя на деревенскую неурядицу, на развращение деревни городом и т. д., г. Златовратский сохраняет перед лицом этих фактов свое обычное эпическое спокойствие, и это не спокойствие равнодушия, а именно тот «полный гордого доверия покой»², о котором говорил Лермонтов. Причина понятна. «Что такое народ?». Я сам народ, говорил толстовский Левин, и говорил напрасно, потому что он совсем не народ. Но г. Златовратский это может сказать о себе, и потому... он вправе оставаться спокойным даже в крайних случаях, когда нам нель-

зя не скорбеть и не волноваться. Душа г. Златовратского – частица великой народной души, а народ наш, как коллективное целое, не только спокоен, но и флегматичен. Происходит эта флегматичность от разных причин, но, между прочим, и от сознания или от инстинкта, что перемелется – мука будет, что гибнут отдельные личности, но народ живет и будет жить, и выстоит, и всё вынесет:

Вынесет всё – и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе (3).

Для всех нас – это только вера, которую надо поддерживать; для г. Златовратского – это воздух, которым он дышит, даже не помышляя о нем и не замечая его...

...Оптимизм г. Златовратского трудно чем-нибудь смутить, потому что он вытекает из оптимизма самого народа. Благодаря этому оптимизму самые жгучие и болезненные деревенские вопросы... разрешаются очень просто и ко всеобщему удовольствию...

...Нет, не заразимся мы оптимизмом г. Златовратского, не поверим автору и не пойдем за ним, а будем говорить и без усталости повторять, что великий народ наш невежествен и несчастен, что «безрассветная, глубокая ночь»⁴, окутавшая своим мраком его жизнь, может быть побеждена только солнцем науки, что «всё субстанциональное в нашем народе велико, необъятно, но определение гнусно, грязно, подло»⁵, по энергическому выражению Белинского. Реформировать это «определение», т. е. практические формы народной жизни, в духе прогресса и просвещения не значит «опекать» народ, как иронически выражается г. Златовратский, а значит служить ему, исполнять, в пределах своих сил и своего разума, ту самую задачу, которую Беранже вменяет в первую обязанность всякого «великого человека», «божьего посланника»⁶. Расточать приторные комплименты, конечно, гораздо легче...

...Мы терпеливо следовали за г. Златовратским в его поисках за светлыми явлениями в будничной жизни нашей деревни и, как видел читатель, не оставили ни одного восторженного указания автора без охлаждающих комментариев⁷. Читателю судить, кто более прав из нас – автор ли со своим оптимизмом, или я со своим скептицизмом. В симпатии к народу я не хочу уступать г. Златовратскому, но идолопоклонствовать перед народом не станет ни один человек, умеющий ценить и уважать великие блага просвещения...

...Было бы несправедливо на этом и закончить статью. Я убежден, что время оптимистической идеализации народа и порядков его жизни прошло или проходит, но это совсем не значит, что прошло время и г. Златовратского... Нет, деятельность г. Златовратского, как бытописателя народа, наряду с деятельностью Решетникова и Г. Успенского, является не фактом прошлого, а фактом самого животрепещущего настоящего.

Нельзя плодотворно работать, не зная своей страны, а у нас, как я доказывал выше, вне народа и вне духовной связи с ним всё не более, как «мираж на болоте», говоря выражением Каткова. Я высоко ставлю деятельность нашей интеллигенции вообще и литературы в частности именно потому, что она, при всех своих ошибках и неизбежных уклонениях, всегда имела в виду народное благо, так или иначе понимаемое. Но где же и как искать этого правильного понимания? Прежде всего, конечно, в силах собственного разума и в глубине собственной совести, а затем в тех источниках, в которых более или менее отразилась духовная личность народа. Вот наша история... вот памятники народного творчества, наши былины, песни, сказки; вот законодательные акты, касающиеся экономической жизни народа; вот любопытный свод разнообразных учений, возникших и возникших среди народа, и вот, наконец, длинный ряд живых и тщательных наблюдений, сделанных над деревней, в ее праздники и в ее будни, сделанные людьми, сумевшими непосредственно сблизиться с народом! В нашем перечне документов и источников народоведения едва ли не самыми важными

являются именно литературные документы, между которыми произведения Решетникова, Г. Успенского, Златовратского занимают центральное место.

Комментарий и примечания

Впервые: Русская мысль. 1891. № 5, 6.

Статья написана в связи с выходом в свет «Собрания сочинений» Н. Златовратского в двух томах. Она явно переросла уровень «рецензии» и превратилась в полемику критика с писателем-народником, в творчестве которого «народнический романтизм» проявился особенно ошутимо. Главное внимание Протопопов уделит не роману «Устой», а «Деревенским будням», как «самому значительному произведению г. Златовратского», равному «лучшему произведению Г. Успенского “Власть земли”».

¹ Дядя Миняй и дядя Митяй – мужики из поэмы Гоголя «Мертвые души», роль которых в сюжете говорит о том, что Гоголь был далек от идеализации крестьянства. В статье, написанной с целью развенчания веры Златовратского в «народные идеалы» и в «идеальный» народ, критик уместно вспомнил об этих персонажах.

² Цитата из стихотворения Лермонтова «Родина».

³ Цитата из стихотворения Некрасова «Железная дорога».

⁴ Цитата из стихотворения Некрасова «Ночь. Успели мы всем насладиться...»

⁵ Цитата из письма Белинского В. Боткину от 13 июня 1840 г. В полном виде мысль Белинского выглядит так: «Любовь моя к родному, к русскому, стала грустнее: это уже не прекраснородушный энтузиазм, не страдальческое чувство. Всё субстанциальное в нашем народе велико, необъятно, но определение гнусно, грязно, подло». Это высказывание использовано Протопоповым и в качестве эпиграфа к статье как вызов «прекраснородушью» Златовратского.

⁶ В полном тексте статьи этой мысли критика предшествует цитата из стихотворения Беранже:

Ne sers qu'elui...

Sa cause est sainte. Il souffre; el tout grand honme

Auprès du peuple est l'envoyé de Dieu, –

что означает: «Служи только Ему. Его дело святое. Он страдает. И всякий великий человек Народа является посланником Бога».

⁷ В IV главе Протопопов обстоятельно анализирует сущность «народных идеалов», сформулированных самим Златовратским так: «В набросанной нами схеме народно-бытовых основ существенную роль играют четыре элемента: 1) гарантии нравственной индивидуальной свободы; 2) гарантии равноправного участия личности в общинных сходах и судах; 3) гарантии равного экономического благосостояния членов общины, достигаемого правом общего труда и общего пользования результатами его, и 4) общинная помощь во всех тех случаях, когда первые три гарантии окажутся недостаточными для охранения прав личности» (С. 437). Используя материал очерков самого Златовратского и очерка Г. Успенского «Канцелярщина общественных отношений в народной среде», критик пришел к выводу, что «“схема” г. Златовратского есть схема не фактов, а принципов. Община как идеал, как мыслимая форма жизни совершенно подходит под определения г. Златовратского... но живой русской общине, с ее неурядицей, с ее двусмысленною «справедливостью», с ее *беззащитною бессознательностью*, не будет от этого легче».

Из статьи «БЕЛЛЕТРИСТЫ НОВЕЙШЕЙ ФОРМАЦИИ»

М. Горький: «Очерки и рассказы». Том 3. СПб., 1899 г.

Тан: «Чукотские рассказы». СПб., 1900 г.

В. Вересаев: «Очерки и рассказы». СПб., 1899 г.

...Мы не были неблагодарными. Нам, в пору нашей молодости, не приходило в голову поучать стариков уму-разуму, хотя и приходилось не соглашаться с ними...; шестидесятники считали себя продолжателями людей сороковых годов (вспомним глубокое и почтительное уважение Чернышевского, Добролюбова, Писарева к Белинскому, Герцену и др.), точно так же как мы, семидесятники, считали себя очень многим обязанными людям предыдущей эпохи. Это понятно: все мы, при всех наших частных разногласиях, стояли *на одной и той же нравственной почве*. Униженных и обиженных мы не презирали, а, наоборот, в их поддержке и защите усматривали единственно достойную человека цель существования и деятельности... Как идти к униженным, где особенно трудно дышится и наибольшее горе слышится¹, об этом мы спорили и со своими предшественниками, и между собою. Но никаких разногласий не существовало у нас относительно той самой заповеди, идеи долга: иди и служи... Ничего другого и не делали как люди 40-х, так и люди 60-х и 70-х годов во всех сферах практической и теоретической деятельности. Между ними существовала тесная нравственная солидарность, благодаря которой в их деятельности была известная преемственность.

Теперь на наших глазах происходит нечто совершенно иное. Нас не сменяют – нас упраздняют, а с нами вместе и тех, разумеется, которые имеют общую с нами генеалогию, – наших отцов, дедов и прадедов: все мы одинаково повинны в том, что любили ближнего, а не дальнего, помогали слабому, а не сильному, стремились к равноправности, а не к усугублению неравноправности...

Повторяю: со времени Радищева и Новикова, на протяжении почти всего девятнадцатого столетия, идеалы лучших русских людей в общем были одни и те же:

Над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли, наконец, прекрасная заря!²

Просвещенная свобода, умственное развитие рука об руку с уважением к закону, для всех равно обязательному, – вот каков был идеал Пушкина, и разве не о том же мечтал Радищев, и разве не к тому же стремились и стремимся мы? Смею думать, голоса наших «отцов», таких, как Чернышевский, Некрасов, Добролюбов, наших «дедов», – таких как Белинский, Герцен, Аксаковы, наших прадедов, как Пушкин, Рылеев, Бестужев, наших прапрадедов, как Радищев и Новиков, и даже голоса родоначальников нашей литературы – Ломоносова и Кантемира, слились бы в один громовой крик негодования, если бы эти деятели дожили, как имели несчастье дожить мы, до всегоржественного провозглашения «прогрессивной» формулы: «увиджу ли, друзья, народ закабаленный!» Знаменитое приглашение русскому народу «вывариться в фабричном котле» никакого другого смысла не имеет и никак иначе истолковано быть не может.

Я, впрочем, имею здесь в виду не наш так называемый марксизм как экономическое учение, а ту новейшую мораль, на почве которой наш марксизм мог вырасти и заявить о себе... Не трудно понять... успехи у нас нищезанятия с марксизмом. Я ставлю эти два течения мысли в теснейшую зависимость и, пожалуй, причинную связь: без дерзкого нищезанятия не было бы и самоуверенного марксизма. Наш русский марксизм не только экономическое, но и этическое учение...

...Экономические процессы, совершающиеся в жизни нашего народа, представляют собою отнюдь не ломку; это процессы органические, начало которых может быть указано во времени с полной точностью: 19 февраля 1861 года... Русский народ... не спасует перед ва-

шим капитализмом... «Так русская печь печет», не помню, кому принадлежит это выражение, но в нем есть смысл и отнюдь не квасной. В *этом* не разочаруют нас никакие проявления народной темноты, и мы надеемся полюбоваться не тем, как наш пахарь будет вывариваться в фабричном котле, а тем, как западный капитализм будет выпекаться в нашей печи...

Комментарий и примечания

Впервые: Русская мысль. 1900. № 3, 4.

Статья написана с присущим Протопопову полемическим задором. Она отличается необъективной оценкой произведений указанных авторов. Отождествив «взгляды» персонажей Горького с «точкой зрения» автора, критик обвинил писателя в одобрении «вседозволенности»; в «Чукотских рассказах» Тана обнаружил восхваление «культы силы»; анализируя повести Вересаева «Без дороги» и «Поветрие», он пришел к выводу, что позиция автора «уклончива»: «Моя позиция состоит в том, что я говорю народникам: вы ошибались и ошибаетесь, а марксистам: вы совершенно неправы, тогда как г. Вересаев говорит народникам: вы правы, а марксистам: не могу с вами не согласиться».

Это было замечено современниками: «Личные счеты поколений не позволяют г. Протопопову сказать беспристрастного, правдивого слова» (Мир Божий. 1900. № 6).

¹ Здесь Протопопов повторяет процитированный отрывок из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо: «Иди к униженным, / Иди к обиженным – / По их стопам, / Где трудно дышится, / Где горе слышится, / Будь первый там!»

² Неточная цитата из стихотворения Пушкина «Деревня».

УДК 821.161.1.09"19" ; 82-97

Священник Георгий Андрианов
Ректор Костромской духовной семинарии
rector44@mail.ru

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЕНИЙ СВЯЩЕННОМУЧЕНИКА ИЛАРИОНА ВЕРЕЙСКОГО

В статье характеризуются литературные особенности творений священномученика Илариона, архиепископа Верейского. Показывается, что серьезный богослов, выдающийся церковный историк и талантливый церковный филолог, святитель Иларион был еще и выдающимся мастером в использовании разнообразных литературных стилей и жанров.

Ключевые слова: литературные особенности, творения, священномученик Иларион, богослов, жанр, стиль, цитата, классическая литература, языки.

priest George (born Andrianov)
rector of Kostroma Spiritual Seminary
rector44@mail.ru

LITERARY PECULIARITIES OF CREATIVE WORK BY ILARION, ARCHBISHOP OF VEREYA VICARIAL EPARCHY AND SAINT MARTYR

Literary features of creations of Ilarion, archbishop of Vereya vicarial eparchy and saint martyr, are characterised in article. It is shown that being a serious theologian, an outstanding church historian and a talented church philologist, prelate Ilarion was various literary styles' and genres' outstanding user as well.

Keywords: literary peculiarities, creative work, saint martyr Ilarion, theologian, genre, style, quotation, classic literature, languages.

Священномученик Иларион, архиепископ Верейский (1886–1929) является выдающимся православным архипастырем и видным церковным учёным первой четверти XX столетия. Святитель поднимал в своих творениях такие вопросы, которые остаются актуальными по сей день.

В творениях святителя Илариона (Троицкого) содержится большое разнообразие литературных стилей и форм. Публицистика и научный стиль являлись характерными литератур-

ными направлениями его произведений. Проза в творениях учёного имеет целый ряд форм: научные доказательства и анализ, исследование первоисточников, статьи, мемуары, речи, лекции, отзывы и рецензии и т. д. Известный литературовед и филолог С. С. Аверинцев говорит, что для передачи понятия жанра Аристотель употреблял греческое слово «искусство», тем самым философ подчеркивал тот момент, что один человек способен проявить себя мастером в различных жанрах (1, 192–193). Безусловно, с точки зрения теории литературы богослов явил себя искусным мастером. Так, например, с большим искусством он использует для выражения своих взглядов возможности эпистолярного жанра.

«Когда мы говорим о письме, – рассуждает С. С. Аверинцев, – понятно, что его необходимым признаком является только обращение к реальному или фиктивному отсутствующему адресату; нет ничего странного, что под знак такого обращения может быть поставлен только текст, характеризующийся содержательными и формальными предметами любого литературного жанра, например философское рассуждение, «увещание», если угодно, та же биография, – почему бы, в самом деле, не изложить в письме обстоятельства чьей-то жизни? – и так далее, и это отнюдь не жанровый гибрид, не явление «эпистолярного» жанра с отдельными чертами другого жанра, а нечто гораздо более простое – рассуждение, или увещание, или биография в письме: не отклонение от нормы, а норма» (1, 199). И рассуждение, и увещание, и биография отражаются в посланиях святителя к воображаемому адресату: «Единство идеала Христова» и «Письма о Западе». Несколько особняком стоит его «Письмо к Роберту Гардинеру», одному из основателей экуменического движения. Однако видится далеко неслучайным то, что для изложения своей позиции по отношению к экуменизму ученый использует не публицистический жанр, а эпистолярный. Думается, что именно стремление установить более тесный и доверительный контакт с собеседником побудило исследователя избрать для выражения своих богословских взглядов именно этот жанр. Академик Д. С. Лихачев, желая передать свой опыт молодому поколению, также избрал эпистолярный жанр, придав своим наставлениям форму добрых и доверительных советов (11, 30).

Имеются следующие особенности изложения святителем Иларионом богословских воззрений:

- а) повторение ключевых моментов;
- б) частое обращение к цитатам из святоотеческих творений и трудов церковных писателей раннего христианства;
- в) использование исторических документов и первоисточников;
- г) примеры из произведений классической литературы;
- д) использование цитат из стихотворений;
- е) превосходное владение древними и новыми языками.

Стоит несколько остановиться на трех последних особенностях. По сообщению С. А. Волкова, работавшего до революции в академической библиотеке, ученый нередко брал для чтения небогословскую литературу (2, 89–90). Часто это были сочинения А. С. Хомякова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и многих других писателей. Все прочитанное отражалось, так или иначе, в произведениях богослова. Известны его критические отзывы о сочинениях Л. Н. Толстого в работах «Священное Писание и Церковь», «Лев Толстой и Воскресение Христово», «Великая могила». В произведениях Ф. М. Достоевского его привлекала выявленная гением писателя во всей художественной отчетливости мысль о борьбе добрых и злых сил в сердце человека. В книгах А. С. Хомякова ему были интересны некоторые положения славянофильской историософии, например, о том, что путь России по существу иной, чем путь Запада, т. к. дух Православия иной, чем дух западного христианства, зараженного, несмотря на все достижения западноевропейской культуры и науки, господством индивидуализма, разъединенностью, раздробленностью, обособленностью духовного мира людей,

подчиненностью духовной жизни внешним обстоятельствам, господством литературных интересов над духовными. Поэтому, как полагали славянофилы, всемерное развитие истории призывает Россию стать впереди всемирного просвещения, дабы Православие через Россию привело к перестройке всей системы культуры, в том числе, спасло бы Европу от духовной деградации (5, 186, 211; 16, 444).

У богослова не было собственных поэтических произведений, но он нередко пользовался цитатами из стихотворений различных поэтов. Он цитировал отрывки из сочинений Пушкина, Вяземского, Тютчева, Достоевского, Гоголя, Хомякова и многих других. Есть в работах святителя и отрывки из крыловских басен и поэмы Гете «Фауст». В своей вступительной лекции «О церковности духовной школы и богословской науки» он произнес девять отрывков из различных стихотворений, удачно обрисовывая ими свою мысль о необходимости самоотверженного церковного служения.

Архиепископ Иларион был одним из самых образованнейших иерархов своего времени. Думается, что его всестороннее образование, богословская эрудиция и замечательная научная деятельность во многом были обязаны отличному знанию им древних и новых языков. Выдающиеся лингвистические способности богослова проявились еще во время поступления в Московскую Академию. Экзаменационная комиссия по латинскому языку отмечала прекрасное знание предмета выпускниками Тульской Семинарии, среди которых был будущий церковный ученый (3, 208). Как мы увидим, уже поступив в Академию, он не случайно выберет для изучения предметы исторической группы, куда входил английский язык. Стремясь к изучению истории Церкви, юноша понимал, что его английский оставляет желать лучшего, по сравнению с приличным знанием немецкого и французского языков.

В 1908 г. в журнале «Вера и Разум» были напечатаны его статьи, посвященные ветхозаветному пророческому служению. В одной из них он указывает на то, что этот вопрос не изучен основательно в западной библейской науке. Далее он делает обзор всех крупных немецких исследований по данной теме. Известно, что летом 1908 г. во время заграничной поездки он свободно общался по-немецки с сербами и поляками, о чем, однако, скорбел, ибо наблюдал разобщенность славянского мира, который объединялся немецким наречием (10, 11–13).

В своих рассуждениях о ветхозаветном пророческом служении молодой богослов продемонстрировал удивительные познания в древних языках, особенно в еврейском, знание которого было очень необходимо для его научной деятельности в исследуемой области (18, 199).

Но наиболее ярко его филологический талант проявляется в магистерской диссертации «Очерки из истории догмата о Церкви». Этот момент отмечает современный исследователь богословия архиепископа Илариона, патролог А. И. Сидоров, указывая на его терминологические экскурсы в понятие «экклесия» и пр. (16, 36). Кроме нескольких десятков памятников древне-церковной письменности, изученных автором в оригинале, в сочинении используются почти 90 исследований на немецком, французском и английском языках.

Официальный оппонент на магистерском диспуте будущего святителя профессор М. Д. Муретов сказал: «Превосходная лингвистическая подготовка молодого ученого дала ему полную возможность не только изучить предмет по многотомному первоисточнику на латинском и греческом языках, но и широко и основательно познакомиться со всеми наиболее существенными пособиями на немецком и французских языках (английская литература отсутствует сполна), и при том не только по догматике, но и по всем другим соприкосновенным дисциплинам – церковной истории, канонике, экзегетике и т. д. В этом отношении книга автора может служить прекрасным энциклопедическим руководством к православному изучению излагаемых автором предметов» (12, 683).

В этом похвальном отзыве есть все же небольшая неточность. Дело в том, что магистрант все же цитировал английскую литературу в своем сочинении, в частности, книгу одного бри-

танского историка: *Aitken M.A. Apostolical succession considered in the light of the facts of the history of the primitive church. London, 1903* (15, 13). Английские пособия богослов использовал и в своей кандидатской работе. Это отметил его тогдашний рецензент, ректор Академии епископ Феодор (Поздеевский) (4, 236). Небольшое количество английских цитат, на наш взгляд, определялось все-таки неглубоким знанием автором английского языка в те годы, по сравнению с отличным владением тремя древними языками (греческим, латинским и еврейским), а также двумя новыми (немецким и французским). Однако, благодаря неустанной работе над собой, необычайному трудолюбию и научному стремлению, этот пробел был восполнен серьезным изучением английского языка.

С. А. Волков вспоминал, как проходил магистерский диспут протоиерея М. Фивейского в 1917 г.: «Диспутант, солидный и осанистый протоиерей, служивший последние годы настоятелем русской посольской Церкви в Лондоне, держался очень уверенно. Он не только отражал нападки рецензента, профессора Страхова, но и сам переходил в атаки, засыпая противника обилием цитат на английском языке, который, несомненно, знал очень хорошо. После Страхова выступал архимандрит Иларион. Позднее Глаголев говорил, что в 1912 г. при защите своей магистерской диссертации Иларион, тогда еще Владимир Троицкий, английский язык знал не важно и мало цитировал британских богословов. Однако за последующие пять лет он сумел изучить его весьма основательно и на залпы английских цитат отвечал такими же залпами, дополняя их обилием ссылок на греческие, латинские, немецкие и французские тексты, разумеется, на языке подлинника. Произошел действительный ученый поединок, где не было ни победителя, ни побежденного. И на следующий день я мог видеть, как новый магистр с торжествующим видом вышел из монастыря, направляясь к железнодорожному вокзалу...» (2, 69–71)

Виртуозное владение английским и другими языками было, вероятно, обусловлено еще и тем, что ученому приходилось участвовать в совещаниях с инославными делегациями (2, 113). Он также вел переписку с секретарем комиссии по устройству мировой конференции христианства Робертом Гардинером, который присылал Илариону, тогда еще архимандриту, свои брошюры. Можно предположить, что эту корреспонденцию архипастырь читал на английском языке. Сам святитель сообщал, что некоторые из этих сообщений он читал на новогреческом языке (8, 55). Вероятно, что участие ученого в межцерковном диалоге побудило его в 1916 г. напечатать за границей в журнале «*The Churchman*» статью под названием: «*No Christianity without Church*», где он изложил свой взгляд на перспективы зарождающегося экуменического движения (13, 39). Со статьями того же Роберта Гардинера архипастырь приходилось знакомиться и на французском языке по журналу «*Revue internationale ecclesiastique*» (9, 55), публикации из которого он использовал еще в своем магистерском сочинении (15, 217).

Превосходное знание новых языков позволяло монашествующему богослову не только изучать непереуведенные труды иностранных ученых, но и оценивать то или иное произведение. Так весьма интересен его критический отзыв на книгу французского профессора *A. D'Alès'a. L'édit de Calliste/Étude sur les origines de la pénitence chrétienne. Paris, 1914* (7, 611–625). В 1911 г. в другой критической статье богослов даже оценивает качество церковности перевода с английского на русский весьма актуальной книги А. Г. Тарбула «Религиозные основания верования современных ученых» (21, 721).

Блестящее знание ученым греческого и латинского языков было проявлено им в отзыве на учебник «Православного Догматического богословия» протоиерея Николая Малиновского. Постоянно уличая протоиерея в плагиате, он указывал на опечатки в его источниках, отмечая безграмотность автора в написании латинских и греческих слов (17, 666–667). В отзыве на один из семинарских учебников архипастырь подчеркивал необходимость и важность изучения богословской терминологии. «Автор избегает, может быть, по техническим причинам

употреблять греческие слова, – замечает владыка, – а когда речь идет о тринитарной, например, терминологии или о христологической, то необходимы именно греческие слова. Не странно ли встречать такое начертание, как *фисис*? Да и вообще на терминологию обращено слишком мало внимания» (19, 815).

Необходимо в связи с этим заметить, что, будучи крупным церковным ученым архипастырь заботился о том, чтобы будущее поколение русских богословов знало языки не хуже, чем он сам. Он искренне радовался, когда узнавал о филологических успехах своих учеников (2, 48–49).

Являясь инспектором Академии, владыка Иларион с группой профессоров составил «представление о необходимости введения еврейского языка на первом курсе Академии». «По беглому подсчету, – сообщалось в документе, – количество еврейских и арамейских слов, значение которых должно быть известно всякому окончившему курс Духовной Семинарии, доходит до 5–6 сотен». Профессора подвели следующий итог: «Ввиду того, что все богословие зиждется на Св. Писании обоих Заветов, еврейский язык следует признать необходимым для большинства наук, преподаваемых в Духовной Академии» (4, 94–97).

Углубленное изучение древних и новых языков является весьма важным делом в духовных школах. Не нужно говорить, что изучение языка занятие трудное, но оно приносит благие плоды на ниве богословской науки. Чтобы стяжать один из даров Пятидесятницы, святителю Илариону потребовалось упорство и старание. За этот свой тяжелый труд во славу Святой Церкви, он сподобился освящения Святым Духом, прежде всего в деле уразумения древне-церковных текстов в соответствии с патристической традицией православного богословия. Знание новых языков позволило ему отстаивать православную позицию в межцерковных диалогах и критиковать инославное понимание Церкви Христовой.

Серьезный богослов, выдающийся церковный историк и талантливый церковный филолог святитель Иларион был еще и выдающимся мастером в использовании литературных жанров. Однако, разнообразие литературных стилей и форм, большое количество особенностей в произведениях ученого, делают весьма сложной задачу систематизации его творений.

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.
2. *Волков С. А.* Последние у Троицы: Воспоминания о Московской духовной академии (1917–1920). М.; СПб., 1995.
3. *Журналы* собрания Совета Московской духовной академии за 1906/07 гг.
4. *Журналы* собрания Совета Московской духовной академии за 1910/11 гг.
5. *Зеньковский В.* История русской философии. Т. I. Paris, 1989.
6. *Иларион (Троицкий), архиепископ.* Очерки из истории догмата о Церкви. – Репринт издания 1912 г. М., 1997.
7. *Иларион (Троицкий), архимандрит.* [Рец. на:] А. D'Alès, professeur a l'Institut catholique de Paris. L'édit de Calliste/Étude sur les origines de la pénitence chrétienne. Paris, 1914 // Богословский вестник. 1915. Март.
8. *Иларион (Троицкий), архимандрит.* Единство Церкви и Всемирная конференция христианства // Иларион (Троицкий), архим. Христианства нет без Церкви. М., 1992.
9. *Иларион (Троицкий), архимандрит.* Единство Церкви и Всемирная конференция христианства // Иларион (Троицкий), архим. Христианства нет без Церкви. М., 1992.
10. *Иларион (Троицкий), архимандрит.* Письма о Западе. Сергиев Посад, 1915.
11. *Лихачев Д. С.* Письма к Другу. М., 1989.
12. *Муретов М. Д., проф.* Критико-библиографическая заметка... // Богословский вестник. 1913. Февраль.
13. *Отчет* о деятельности Московской духовной академии за 1916/1917.
14. *Русская философия: Словарь* / под. общ. ред. М. А. Маслина. М., 1995.
15. *Светозарский А. К.* Архиепископ Иларион (Троицкий) и его время // Иларион (Троицкий), архиеп. Очерки из истории догмата о Церкви. М., 1997.
16. *Сидоров А. И.* Курс патрологии: Возникновение церковной письменности. М., 1996.
17. *Троицкий В.* [Рец. на:] П. И. Малицкий. История христианской Церкви. Вып. 1, 2. Тула, 1909, 1910 // Христианин. 1911. № 1.

18. Троицкий В. Ветхозаветные пророческие школы. Библейско-исторический этюд // Вера и разум. 1908. №20.
19. Троицкий В. Новый учебник по церковной истории // Вера и разум. 1909. №4.
20. Троицкий В. Основные начала ветхозаветного священства и пророчества // Вера и разум. 1909. №9–10.
21. Троицкий В. Правда ли, будто ученые люди в Бога не веруют? // Христианин. 1911. Сентябрь–декабрь.

УДК 82.09

А. А. Виноградов

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
avinon@kmt.n.ru

ЧАСТНЫЙ ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ СТАТЬЕ

Образ в литературной критике обладает своей спецификой. Установлено, что часто повторяющиеся образы формируют коннотационное поле, а локальные, эпизодические образы включаются в эту иерархическую структуру в качестве составных элементов.

Ключевые слова: образ, коннотация, стиль.

A. A. Vinogradov

Nekrasov Kostroma State University
avinon@kmt.n.ru

THE THEORY OF LITERARY CRITICISM: AN EPISODIC IMAGE

An image in literary criticism is distinctive. It is established that recurring images form the connotational domain while local, episodic images are included in this hierarchical structure as integral elements.

Keywords: image, connotation, style.

В статье К. Н. Леонтьева «Анализ, стиль и веяние» есть эпизод, когда критик создаёт перед читателем панорамную картину: «Когда Тургенев говорил так основательно и благородно, что его талант нельзя равнять с дарованием Толстого и что “Лёвушка Толстой – это слон!” то мне всё кажется – он думал в эту минуту особенно о “Войне и Мире”. Именно – слон! Или, если хотите, ещё чудовищнее, – это ископаемый сиватериум во плоти, – сиватериум, которого огромные черепа хранятся в Индии, храмах бога Сивы. И хобот, и громадность, и клыки, и сверх клыков ещё рога, словно вопреки всем зоологическим приличиям. Или ещё можно уподобить “Войну и Мир” индийскому же идолу: – три головы, или четыре лица, и шесть рук! И размеры огромные, и драгоценный материал, и глаза из рубинов и бриллиантов, не только подо лбом, но и на лбу!» (4, 258–259).

Нельзя сказать, что критик постоянно использует столь объёмные образы в своих сочинениях. Как стилист, он действует гораздо тоньше и изобретательней, следуя известному афоризму: «Le stile c'est l'homme» (Стиль – это человек {фр.}). Действительно, многообразие стилистических красок в художественном произведении вполне сопоставимо с проявлением психосоматики человека. В публицистике критический образ (как идея, своеобразно выраженная) является не просто внешним орнаментом рассуждения, а выступает в качестве связующего элемента между эстетической и публицистической реальностью литературно-художественной статьи.

В теории русской критики выделяется несколько признаков, характеризующих литературно-критическую образность: служебная роль, одноплановость, локальность, вторичность. Прежде мы рассматривали одно из этих свойств (см.: Виноградов А. А. Вторичная образность в литературной критике // Духовно-нравственные основы русской литературы. Кострома, 2009. – С. 89–93). Вторичность как принцип подражания – это достаточно редкое явление в публицистической практике, требующее от критика литературного таланта. Напротив, «локальный» образ позиционируется как наиболее часто встречающийся в публицистике. Авторы монографии «Литературно-художественная критика» дают такое определение: «В-четвёртых, локальность: образ в критической статье используется лишь в данном контексте, для данной цели, не претендуя на обобщение многих черт, будучи предназначенным для

“одноразового” пользования, для данной ситуации. Конечно, он (образ. – *А. В.*) может при этом и не терять своей обобщающей силы и в ином контексте <...> Но всё же образность в критике локализована в своём значении несоизмеримо больше, нежели в искусстве» (1, 49). Примером этого свойства оказывается эпизод из статьи *А. В. Луначарского* «Самгин»: «Самгина, как спичку, чиркнуло о полицию. На его счастье, настойчивости не было проявлено, а то эта спичка вспыхнула бы зловонным серным огоньком провокаторства» (1, 49). По мнению авторов, образ «спички» обладает свойством локальности, то есть является «частным», изолированным от образной системы статьи.

Любопытно, что при ближайшем рассмотрении принцип локальности теряет свою исключительность, вынуждая авторов монографии сделать оговорку: «Бывает, однако, и так, что нарочитая погоня за иносказательностью, ассоциативностью удаляет критика от определённости, точности выражения мысли» (1, 49). Так, по мнению авторов, происходит с образами Ромео и Джульетты в статье *Н. Г. Чернышевского* «Русский человек на *tendes-vous*». Дальнейшее исследование природы критического образа приводит *Баранова, Бочарова, Суворцева* к выводу о возникновении новой формы критического мышления: «Действительно, эффективно бывает начать статью образом, развернуть его так, чтобы настроить воспринимающего на определённый лад. Здесь особенно важно, не теряя эмоционально-предметной силы образа, сделать его ключом к последующему критическому анализу» (1, 50). В качестве примера «ключевого» образа выступает неприглядный образ мародёра из статьи *Воровского* «В ночь после битвы», а также поток, разбившийся на множество русел в статье «Стремления и надежды литературно-поэтического движения после революции 1830 года» *Ш. Сент-Бёва* (1, 50–52). В результате представлено три вида проявляющихся в литературно-критической статье образов: частный (локальный), сквозной и ключевой. При этом семантические свойства частного образа оказываются изолированными от внешних ассоциативных связей; сквозной образ является следствием лирического настроения автора; ключевой образ направлен на формирование эмоционального состояния читателя.

Использование образа в литературно-критической статье не ограничивается названной классификацией. На практике частный образ неразрывно связан со сквозным; в определённый момент он может занять позицию ключевого образа. Создаётся впечатление, что определить «локальность» можно или максимально отстранившись от текста, или, наоборот, погружившись в его семиотическое поле.

Если вернуться к представленному выше отрывку из статьи *К. Н. Леонтьева* и посмотреть на центральный образ максимально отстранённо от текста, то он окажется «частным» случаем, символом, роль которого заключается в том, чтобы обыграть композиционную сложность романа. Но в рамках критической статьи, даже в пределах одной главы, этот образ выходит за рамки локальности. Через несколько строк образ «слона» возникает ещё раз: «...а Тургеневу ещё раз воздать нравственную честь за беспристрастие его оценки: “Толстой – это слон”. (Известно, что слон может хоботом своим и большое бревно поднять легко и бросить в сторону и бабочку снять бережно с цветка)» (4, 238). Несмотря на повтор, вряд ли образ слона можно считать только эмоциональным, то есть сквозным, но и ключевым (мини-введением) его можно считать лишь отчасти (впервые появился в третьей главе статьи). Чем больше мы вникаем в текст, тем менее отстранённым кажется образ, тем ярче становятся коннотативные связи с дальнейшим повествованием. Раскрывая значение этих связей, можно выделить несколько тематических групп: семантические ассоциации («слон», «сиватериум», «большой» – «выдержка общего плана», «разные роды страстных чувств и работа мысли при различных верованиях»); экспрессивные элементы («драгоценный материал», «глаза из рубинов и бриллиантов» – «благоуханное изображение светских сцен»); маргинальные семантические компоненты (бог танца и стиля Шива – «Анализ, стиль и веяние»). Таким образом,

«частный» (локальный) образ оказывается элементом композиционного рисунка всей статьи, объединяющим лингвистические, психологические и эсхатологические мотивы.

Переход к коннотационной семиотике позволяет выделить в тексте два плана выражения: денотативный (сигнальный) и коннотативный (образный). «Разница между ними, – замечает Л. Ельмслев, – с практической точки зрения заключается в том, что сигнал может быть недвусмысленно отнесён всегда к одному определённом плану семиотики, что не имеет места в случае с коннотатором. Таким образом, коннотатор является индикатором, существующим в определённых условиях в обоих планах семиотики» (2, 137). Используя основы коннотационной семиотики, рассмотрим отмеченные ранее примеры из монографии Баранова, Бочарова, Суровцева.

Например, в указанной статье Сент-Бёва центральный образ «разбившегося потока» ожидает неоднозначное будущее: «Не рискует ли оно (искусство – *А. В.*) измельчиться и захлестнуть, разлившись на множество потоков и ручьёв, войдя в большее соприкосновение с обществом, для которого главное – промышленность и демократия? Не следует ли опасаться и того, что, по-прежнему стремясь к уединённости, оно направит своё течение по крайним рубежам и разольётся в местах малолюдных? Не грозит ли ему тогда превратиться в священные озёра, безвестные и безмолвные, куда никто не придёт утолить свою жажду? Или же, соприкоснувшись, но отнюдь не смешавшись с тем, что его окружает, широко разлившись по общей территории, устремлённое к бесконечной и невидимой цели, оно будет гармонично отражать в своих волнах всё то, что встретит на своём пути и сделается благодаря этому более всеобъемлющим, а главное, менее недоступным?» (6, 100).

В результате рассуждения критика происходит двойная трансформация заданного образа: с одной стороны, – это священное озеро, обладающее отрицательной семантикой, а с другой – всеобъемлющий поток, имеющий положительную стилистическую окраску. Как и в случае с объёмным образом К. Н. Леонтьева, Сент-Бёв расширяет образную систему с помощью новых составляющих, которые, следуя типологии Баранова, Бочарова, Суровцева следовало бы признать «частными»:

1) «...это (имеется в виду поэма Шатобриана «Мученики») была гармоничная скульптура из каррарского мрамора, созданная искуснейшим современным резцом, воздвигнутая на пьедестале древней эпохи»;

2) «...он (юноша из трактата Балланша «Старик и юноша») признаёт, что мы переживаем период кризиса и обновления, что то самое настоящее, которое так оскорбляет его, есть последний этап крушения старого общественного здания, что это развалины, всё более и более разрушающиеся; что прошлое миновало безвозвратно, а та гармония жизненных обстоятельств и идей, о которой он скорбит, может быть обретена только при движении вперёд»;

3) «С сожалением спустившись с вершин средневековья, оно (современное искусство. – *А. В.*) слишком привыкло видеть в Реставации своего рода королевскую террасу Сен-Жерменского предместья, приятный мирный уголок, где в жаркий день можно посидеть в тени деревьев, помечтать, спеть песню, погулять или предаться сладостному отдохновению вдали от духоты и пыли...»;

4) «Философски осмыслив картины прошлого, она (современная литература. – *А. В.*) должна обнаружить там это человечество всё в том же, пусть медленном его становлении, а обнаружив, последовать за ним сквозь века, показывая его вместе со всеми его страстями среди гармонической, полной жизни природы и увенчав всё это небесным сводом – величественным, необъятным, премудрым небом, где среди тёмных туч всегда найдётся просвет, через который видно сияние дня» (6, 99–108).

Следует отметить, что и скульптура, и здание, и предместье – всё создано руками человека, но теперь находится на стадии разрушения или исчезновения: на статую никто не смотрит, здание разрушается, а предместье расположено вдали от людей. Всё это ожидает

скорое забвение, то есть именно то, чем славятся «священные озёра»: «безвестные и безмолвные, куда никто не придёт утолить свою жажду». В том случае, когда «природный» образ сменяется образом, который можно назвать «механическим», созданным руками человека, проявляется «ложная гармония», не имеющая, по мнению критика, никакого цивилизационного развития. Наоборот, когда «природный» образ образует синонимичную пару, возникает «истинная гармония», то, к чему должен стремиться человек: «премудрое небо», «сияние дня». Так в центре образной парадигмы оказывается антонимичная пара (священное озеро – всеобъемлющий поток), элементы которой (сделано человеком – сделано природой) трансформировались в новые образные формы по тематическому принципу «ложной – истинной гармонии» (статуя, здание – небо, солнце). В спектре публицистической реальности можно видеть, как с помощью коннотационных связей критик подготавливает почву для психологической мотивации реципиента: «сопротивление» отдалённому от читателя образу священного озера, и «сопереживание» образу всеобъемлющего потока, близкому к читателю (подробнее об этом: *Виноградов А. А.* Литературная критика: качество оценки // Актуальные проблемы теории и истории литературной критики. Кострома, 2011. С. 46–54).

В литературно-критической статье образ может иметь множество смысловых оттенков, за счёт которых он принимает дополнительные значения, служащие для выражения экспрессивно-эмоциональной окраски высказывания. Поскольку фактически каждый из рассмотренных образов находится в системе композиционной парадигмы, любопытно рассмотреть особенности образа «спички» из статьи Луначарского, представленного Барановым, Бочаровым, Суровцевым в качестве эталона «частного» образа.

Отметим, что статья Луначарского «Самгин» принадлежит к разряду резких проблемных статей «по поводу», она противоречит эстетике, воплощённой в критической работе Сент-Бёва. Первые же образы в статье Луначарского настраивают читателя на внутреннее сопротивление: «Чуть не в отроческом возрасте они (капиталисты. – *А. В.*) уже замогильными голосами подвывали европейскому “декадансу” и строили себе дома в соответствующем прокисшем стиле, украшенном увядшими цветами и выходцами с того света» (5, 170). Критик не останавливается на «тёмных» образах, по ходу повествования он добавляет светлые краски, но делает это постепенно: «... всё это было порождено новой весной, которой запахло тогда над Россией. Не всякий чуял этот запах. Многим казалось, что ночь становится всё темнее. Других ласкало какое-то предчувствие, им слышались какие-то призывы, но они не сознавали, ни откуда идёт густой звон нового колокола, ни куда зовёт он...» (5, 173).

Возникшие образы («ночь – весна») слишком отдалены друг от друга по внутреннему значению, чтобы образовать семантическую пару. Для конкретизации их значения необходимо учитывать другие образы из статьи:

- 1) «Это и делало искусство. Оно было таким волшебным очищающим зеркалом...»;
- 2) «В этой обстановке эмиграция берёт всё, что есть тёмного в величественной картине нашего строительства, прибавляет к этому ворох лжи и этим питается. От этого пухнет у неё печень, как у «огорчённого» налива, а желчью этой печени она пишет вместо чернил»;
- 3) «С ним (мещанством. – *А. В.*) трудно бороться, потому что оно уступчиво, как болото: расступится, а потом опять сомкнётся»;
- 4) «Да, мёртвый хватает живого; социальный мертвец, мёртвый класс, мёртвый быт, мёртвая религия могут ещё долго существовать как вампиры: им давно уже нужно быть на кладбище, а они ещё тут, среди нас. Они лезут из могил, если их не пристукнули осиновым колом, они выходят чадом из трубы крематория и вновь опускаются на землю чёрной нечистью...»;
- 5) «наедине с собой он (Самгин. – *А. В.*) часто должен напоминать картонного паяца, из которого вынули пружину: сутулиться, морщиться, костлявым жестом протирать очки, мигать бесцветными глазами и думать о самом себе прискорбные вещи» (5, 170–204).

Сопоставление образов позволяет сформировать антонимичную семантическую пару: мёртвый быт («вампиры», «кладбище», «крематорий», «дома в прокисшем стиле», «увядшие цветы», «болото», «огорчённый налим», «картонный паяц») и новая жизнь («новая весна», «новый колокол», «очищающее зеркало»). Применительно к этой образной парадигме можно рассмотреть образ, отмеченный Барановым, Бочаровым, Суровцевым как «частный».

Делая акцент на образе «спички» (низменные желания человека), авторы монографии совершенно упускают из вида «зловонный серный огонёк» (1, 49). Чтобы определить сюжетный смысл этого образа, достаточно вспомнить картину из Откровения Иоанна Богослова: «Так видел я в видении коней и на них всадников, которые имели на себе брони огненные, гиацинтовые и серные; головы у коней – как головы у львов, и изо рта их выходил огонь, дым и сера» (2, 1333). Поэтому образ «спички» («серного огонька спички») оказывается частью мёртвого быта, описанного критиком, а следовательно, выступает не как «частный», изолированный от остального текста образ, а как элемент общей семантической образной пары.

Таким образом, в каждом из рассмотренных нами примеров наблюдается одна и та же картина: как только образ вырывается из контекста, он принимает свойство локальности, если же рассматривать его в коннотационной связи с другими элементами этого же текста, он теряет свою обособленность.

Как правило, коннотативные образные пары разведены по антонимическому принципу. Специфика критики такова, что коннотат с положительным значением не только является близким критику, но в своём ключевом значении связан с метафизическими символами (например: Бог, идол, небо, колокол). Важно уже в процессе структурного изучения переходить на уровень онтологии критики, её функционального воплощения, анализировать, как образная парадигма включается в план эстетической реальности, как с её помощью осуществляется выход на подсознание реципиента. Можно ли утверждать, что существование частного образа является надуманным? Вероятно, его свойства могут учитываться в качестве одного из параметров эстетического анализа, но в широком смысле всё же следует говорить не столько о «локальности», сколько о «смысловой регенерации» (термин Б. М. Гаспарова) образа.

Литература

1. Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика. М., 1982.
2. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. М., 1988.
3. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка. М., 2006.
4. Леонтьев К. Н. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 9. СПб., 2014.
5. Луначарский А. В. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 21. М., 1963–1967.
6. Сент-Бёв Ш. Литературные портреты, критические очерки. М., 1969.

УДК 821.161.1.09"19"

Н. Г. КоптеловаКостромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
nkoptelova@yandex.ru**К ВОПРОСУ О ПРОЧТЕНИИ КИТЕЖСКОЙ ЛЕГЕНДЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ СИМВОЛИСТОВ И ПОСТСИМВОЛИСТОВ**

В статье рассматривается проблема творческого освоения Китежской легенды в творчестве некоторых символистов и постсимволистов. Выявляются устойчивые и подвижные черты семантики образа града Китежа, созданного разными авторами начала XX века. Объясняется, почему смысловая трансформация этого топоса в творческом сознании того или иного художника идёт именно в таком направлении. Делается вывод о существовании в русской культуре начала XX века особого, «китежского мировоззрения», предполагающего главным образом глубокий интерес писателей к религиозно-мистическому опыту русского народа, его вере в идеалы духовной красоты и праведности, выразившиеся в поисках миров иных, скрытых, потаённых, «невидимых». Подчёркивается, что «китежскому мировоззрению» соответствовала и определённая поэтика, предполагающая активное обращение к символике, использование различных форм художественной тайнописи, дополнение текста началами подтекста.

Ключевые слова: народная легенда, Китеж, символисты, постсимволисты, образ, символ, религия, Россия.

N. G. KoptelovaNekrasov Kostroma State University
nkoptelova@yandex.ru**ON THE QUESTION OF READING OF KITEZH LEGEND
IN CREATIVE WORK OF SYMBOLISTS AND POST-SYMBOLISTS**

The problem of creative development of Kitezh legend in creative work by some symbolists and post-symbolists is considered in the article. Steady and mobile lines of semantics of Kitezh City image created by different authors of the early 20th century are elucidated. We speak why semantic transformation of this place was in creative consciousness of this or that artist going in the certain direction. The conclusion about existence of a special, «Kitezh», outlook in the early 20th century Russian culture assuming mainly a great interest of writers in religious-mystical experience of the Russian people, in its belief in the ideals of spiritual beauty and of righteousness, expressed in searches of the worlds of other; hidden, undercover, «invisible», is drawn. It is emphasised that certain poetics, assuming the active appeal to symbolics, to use of various forms of the ciphered style, addition of the text with the implication principles, corresponded to «Kitezh» outlook as well.

Keywords: folk legend, Kitezh, symbolists, post-symbolists, image, symbol, religion, Russia.

Китежская легенда, слагавшаяся на протяжении ряда веков (12), привлекала к себе внимание многих творцов начала XX века. Как точно замечает А. Эткинд, «легенда о граде Китеже, на рубеже веков породившая тексты разных жанров от оперы до памфлета, соответствовала ницшеанской идее вечного возвращения» (22, 65–66). При этом можно выявить некоторые тенденции в восприятии и осмыслении легенды разными писателями, связанными с теми или иными художественными направлениями, течениями, школами.

Отечественные литературоведы в последние десятилетия во многом прояснили роль Китежской легенды в творчестве новокрестьянских писателей, для которых она стала предметом постоянных и многообразных художественных рефлексий, духовным центром их идейных исканий (1; 19). Сделаны важные шаги и на пути изучения прочтения легенды о граде Китеже, предложенного авторами-символистами и постсимволистами (20). Однако проблема творческого освоения легенды русским культурным сознанием весьма сложна и многоаспектна и ещё весьма далека от исчерпывающего решения. Цель данной статьи – проследить, что в семантике названного образа остаётся устойчивым, а что меняется у ряда авторов начала XX века, связанных с эстетикой символизма и постсимволизма; объяснить, почему смысловая трансформация образа в творческом сознании того или иного художника идёт именно в таком направлении.

Можно с уверенностью сказать, что для авторов символистской ориентации легенда о граде Китеже, прежде всего, выражала потаённый религиозный опыт народной души. Характерное для русских символистов отношение к народной легенде как средоточию духовных глубин национального сознания обозначено в книге Д. Мережковского «Было и будет: Дневник, 1910–1914»: «Легенды не история, как облака не горы; но иногда за легендой – высшая правда истории, как за облаками – вершины гор. <...> Что для души человеческой сновидение, то для души народа легенда. Скажи мне, что тебе снится, и я скажу тебе, кто ты; скажи мне, какие у тебя легенды, и я скажу тебе, какой ты народ» (14, 123). Именно в таком ключе толковали народную легенду З. Гиппиус (очерки «Светлое озеро») (1904); М. Пришвин, в ранний период творчества находившийся в поле притяжения символизма («У стен града невидимого») (1909) (11); С. Дурылин («Церковь невидимого града. Сказание о граде Китеже») (1913). Для названных авторов Китеж – воплощение искомого религиозного идеала, духовный ориентир для запутавшегося, уставшего от безверия интеллигентского сознания. В указанных произведениях – метафизический, религиозный смысл легенды, акцентированный ещё в старообрядческой «Книге, глаголемой летописец» (16, 5–42), проецируется на современность; вечное, сверхисторическое в сказании о невидимом граде парадоксально подчёркивается документальной основой повествования. Для авторов-богоискателей необыкновенно важно было общение с живыми носителями «китежской веры», как зачинателями «нового», истинного религиозного сознания. Например, З. Н. Гиппиус в очерках «Светлое озеро» стремилась передать радостное чувство единения с людьми из народа, надеющимися увидеть в водах озера отражение подлинного града Китежа и услышать «скользящий по воде звон его колоколов» (8, 164–342). Она писала: «Мы сидели вместе, на одной земле, различные во всём: в обычае, в преданиях, в истории, в одежде, в языке, в жизни, – и уже никто не замечал различия; у нас была одна сущность, одно важное для нас и для них» (9, 378–396).

Гиппиус по-своему заражает интересом к китежской легенде и А. Блока. В письме к молодому поэту от 9 июля 1902 года она взволнованно делится впечатлениями от пребывания на озере Светлояр: «Всё, что мы там видели и слышали, до такой степени неожиданно и прекрасно, что мы до сих пор не можем опомниться и возвратиться к отвлечённым мыслям и рассуждениям» (15, 537–621). В ответном письме Блок высказывает надежду на «возвращение» невидимого града Китежа, возможное для людей «желающих проникнуть» в суть его религиозно-мистической правды (5, т. 8, 34). Примечательно, что своё письмо к З. Н. Гиппиус поэт завершает такой просьбой: «<...> пожалуйста, напишите мне <...> что-нибудь о Китеже, потому что мало, что на свете лучше «Китежей» <...>» (5, т. 8, 34). По-видимому, блоковский интерес к народной легенде о граде невидимом был мотивирован и младосимволистской концепцией многомирия. Духовная реальность Китежа была для автора «Прекрасной Дамы», как и для народного сознания, верующего в существование потаённого чудесного града, большей реальностью, нежели мир видимый, материальный.

А. Эткинд, рассматривая эволюцию хлыстовской темы в творчестве Блока, считает, что её кульминация обозначается в драме «Песня судьбы» (1908). Исследователь верно указывает: «Прежде чем расстаться, Герман и Фаина награждаются апокалиптическим видением Нового града; так сектанты называли свою мечту о вновь обретённом Китеже» (22, 357). Вот каким представляется чудесный город Герману: «Да, да: широкие площади, вереницы огней... Это – город, огромный город... Серая башня... из башни кто-то глядит на меня...» (5, т. 4, 164). Очевидно, главный герой лирической драмы наследовал от автора не только боль за судьбу России, но и веру в её светлое будущее, столь трепетно воплощённую, по мнению Блока, в легенде о Китеже.

Легенда о граде Китеже дала импульс и для жизнетворческих мечтаний младосимволиста Андрея Белого. В воспоминаниях о Блоке, опубликованных в журнале «Записки мечтателей»

в 1922 году, А. Белый так писал о своих совместных с автором «Прекрасной Дамы» и с юным С. Соловьёвым поисках «гармонизации человеческих отношений»: «Мне мечталась тихая праведная жизнь нас всех вместе, чуть ли не где-то в лесах или на берегу Светлояра, ожидающих восстания Китежа (или Грааля)» (2, 204–324).

Показательно, что задуманная А. Белым трилогия «Восток или Запад» должна была включать, кроме «Серебряного голубя» и «Петербурга», роман «Невидимый град», так и не созданный писателем. О своём намерении написать роман «Невидимый град» Белый говорил, в частности, в письмах к Э. К. Метнеру от 26 декабря 1912 г. и от 8 января 1913 года (4, 33). Судя по всему, в китежской легенде автор и нашёл путь к разрешению противоречий между «Востоком» и «Западом», исследуемых в романах «Серебряный голубь» и «Петербург», а также обрёл духовную опору для измученной метаниями души русской интеллигенции.

В религиозном ключе идёт освоение образа града Китежа и в стихотворном цикле С. Городецкого «Алый Китеж» (1907). Поэт обращается к легенде на волне младосимволистского интереса к стихии русского фольклора, желая не только заглянуть в глубины национального сознания, но и продолжить дело «всемирного мифотворчества». Активно используя приёмы стилизации, реконструируя образы и мотивы не только китежской легенды, но и народных песен, причитаний, заклинаний, сказок, сказов, в стихотворениях «Озеро», «Под озером» автор создаёт представление о необъятном водном пространстве, в глубине своей скрывающем тайну народной веры: «Так недвижно, неслышно печальная гладь // Затаила в глуби тишину-благодать». Лирической кульминацией цикла является стихотворение «Облак» – своеобразная молитва подводному Китежу, символизирующему «святую высь»:

Свете тихий, Свете дивный
Освети меня!
Ниже облак переливный
Алого огня.

Вот уж виден купол алый,
Слышен ясный звон,
Славен город небывалый,
Сладок Божий сон.

Славься Свете, величайся,
Душу приими! (10, 133).

У Городецкого образ Китежа, пожалуй, даже избыточно живописен: озеро Светлояр, чудесное явление града предстают удивительно красочными, в изменчивой, прихотливой игре цвета и света. Поэт не скупится на создание цветообразов: «Бирюза, бирюза, зелена, голуба, // Золотятся берёзы, тот берег лилов...», «голубящий покров», «светло-хрустальная гладь», «купол алый» и т. д.

В цикле «Алый Китеж» встречаются стихотворения-баллады: например, «Монастырь», «Сёстры». В их сюжетах угадывается сплав творческого вымысла поэта и отголоски китежских преданий (ведь как подчёркивают исследователи, китежская легенда – это целый цикл преданий о невидимом граде, ставшем местом действия для разных персонажей) (16, 37), воспринимаемых автором как вещие сны русского народа, которым предстоит возвращение. Мотив сна звучит, например, в стихотворении «Сёстры», героиня которого отправляется в Китеж, на свою духовную родину, оставляя сёстрам на память «Сон» о чудесном граде:

...Так кинула бренный полон
И сёстрам оставила Сон
В печальном сияньи икон (10, 137).

Легенда о Китеже в цикле Городецкого обрамлена мотивами хлыстовства, увлечение которым в начале XX века, по меткому выражению А. Белого, стало настоящей «эпидемией» (3, 315). Поэт активно вводит в стихотворения хлыстовскую символику: «птичью метафорику» («голубиные очи», «голубиные речи», «Птица-Мгла», «Птица-Жар»), образ единения сестёр. В «Алом Китеже» возникают картины «хлыстовских радений», освещённые как бы двойным светом. Прекрасный град неожиданно превращается в «монастырь-урод», средоточие зла, греха, безверия:

...За тобой ползёт
Из вспенённых вод
Монастырь-урод.

В окнах жёлтый свет,
Купол вбок надет,
А крестов-то нет (10, 133).

Однако пугающие «пляс и крик внутри» имеют какую-то тайную власть над душой лирического героя:

Уж, что будет, будь,
А когда-нибудь
Мне на ад взглянуть (10, 133).

На смену тёмным силам «ночи», несущим страх и сомнения, приходит «заря» нового религиозного переживания, открывающаяся в хлыстовских «кружениях», хороводах:

Мы вот тут, вот так кружились,
Бились, спелись, заплелись,
Богу милому молились,
Светлой жизни родились. (10, 138).

Н. А. Богомолов, анализируя принципы построения альманаха «Цветник Ор» (1907), в котором был напечатан «Алый Китеж» Городецкого, справедливо видит в хлыстовских мотивах, звучащих в цикле, вариант «русского дионисийства», идеи которого так или иначе разрабатывали все участники издания (6, 334). (О прямом родстве русского хлыстовства с античными дионисийскими культами говорил и В. В. Розанов: это «как грибы, белые и боровики – одна порода» (17, 115).) В драматическом развитии сюжета отчасти отразился опыт, который Городецкий лично пережил, когда включился в «жизнетворческие» эксперименты на «башне» Вяч. Иванова, направленные на поиск новых форм «соборности».

Однако после революции 1917 года С. Городецкий, как и С. Есенин, отрёкся от Китежской легенды, как символа традиционных, устаревших духовных ценностей русского народа. Так, декларируя «новую» крестьянскую веру «без креста и мук» и претендуя стать её пророком, лирический герой Есенина хотел заменить град Китеж «градом Инонией» (поэма «Инония» (1918)). В порыве богоборчества Есенин был готов даже уничтожить память о граде невидимом:

Проклинаю я дыхание Китежа
И все лощины его дорог.
Я хочу, чтоб на бездонном вытяже
Мы воздвигли себе чертог (12, т. 2, 53).

Достоянием мёртвого прошлого, но не живого настоящего называет легенду о Китеже Есенин и в письме к А. В. Ширяевцу от 26 июня 1920 года. Поэт советует своему адресату: «Потом брось ты петь эту стилизационную клюевскую Русь, с её несуществующим Китежем и глупыми старухами, не такие мы, как это всё выходит у тебя в стихах. Жизнь, настоящая жизнь нашей Руси куда лучше застывшего рисунка старообрядчества. Всё это, брат, было, вошло в гроб, так что же нюхать эти гнилые колодовые останки?» (12 т. 6, 97). С цитиро-

ванным есенинским письмом перекликается письмо С. Городецкого, автора цикла «Алый Китеж», адресованное новокрестьянскому писателю С. Клычкову. В очередной раз, радикально поменявший свои идеологические и эстетические взгляды, Городецкий, как и Есенин Ширяевца, пытается повернуть автора «Сахарного немца» (1925), влюблённого в легенду о Китеже и собиравшегося написать роман «Китежский павлин», к современности, к теме строительства «светлого мира будущего человечества». Менторским тоном Городецкий поучает «отставшего от веяний времени» Клычкова: «Надо бы, чтобы не было ничего, чего не надо: сна сплошного. <... > Боюсь, что вуаль эта – не только техническая, а что она из основного мировоззрения – китежского, потустороннего, нестеровского. Но тут уж мы с тобой ни до чего не доспорим. Я эти Китежи вышвырнул, ты их любишь. В тех отрывках, которые ты мне читал, несмотря на чертовщину, Китежа меньше» (18, 127–128). В высказываниях автора письма, помимо призывов в духе теории акмеизма больше любить «вещи», «мир предметный», помимо нигилистического отказа от наследия прошлого, содержится принципиально значимая, верная мысль о существовании в русской культуре начала XX века особого, «китежского мировоззрения». Оно и объединяло художников самой разной эстетической ориентации, в частности, указанных авторов: символистов и постсимволистов (в частности, новокрестьян). «Китежское мировоззрение», генетически восходящее к творческому освоению народной легенды, тем не менее, объективно оказывается явлением более широким, не стеснённым определёнными, конкретными тематическими рамками. Оно предполагает главным образом глубокий интерес писателей к религиозно-мистическому опыту русского народа, его вере в идеалы духовной красоты и праведности, выразившиеся в поисках мировых, скрытых, потаённых, «невидимых». «Китежскому» мировоззрению соответствовала и определённая поэтика, предполагающая активное обращение к символике, использование различных форм художественной тайнописи, дополнение текста началами подтекста.

Один из вариантов воплощения «китежского мировоззрения» встречается в поэзии М. Волошина, намечающей новый поворот в процессе освоения народной легенды. В волошинском стихотворении «Китеж», написанном 18 августа 1919 года в Коктебеле во время наступления Деникина на Москву (вошло в цикл «Неопалимая Купина»), судьба невидимого града символизирует вечно повторяющийся исторический путь России. Мотивы и образы китежской легенды становятся основанием для историсофской параллели, созданной поэтом:

...Ни Сергиев, ни Оптина, ни Саров
Народный не уймут костёр:
Они уйдут, спасаясь, от пожаров,
На дно серебряных озёр.
Так отданная на поток татарам
Святая Киевская Русь
Ушла с земли, прикрывшись Светлояром... (7, 204).

По мнению поэта, мятежная Россия, подчинившись стихии «бесовской игры», утратила духовные ориентиры и не может вернуться в Китеж:

Святая Русь покрыта Русью грешной,
И нет в тот град путей,
Куда зовёт призывный и нездешний
Подводный благовест церковей (7, 204).

Однако в финале стихотворения сквозь отчаяние всё-таки прорывается огонёк надежды:

Молитесь же, терпите же, примите ж
На плечи – крест, на выю – трон.
На дне души гудит подводный Китеж –
Наш неосуществлённый сон! (7, 206).

Волошин подчёркивает, что память о Китеже живёт в глубинах национального сознания, а это свидетельствует о вечности, неуничтожимости русского духа, о стойкости нравственных идеалов народа. Со стихотворением «Китеж» созвучно и волошинское стихотворение «Неопалимая Купина» (28 мая 1919 г.):

Мы погибам, не умирая,
Дух обнажаем до дна.
Дивное диво – горит, не сгорая,
Неопалимая Купина! (7, 361).

Китеж, Неопалимая Купина – символы духовной прочности России, выражающие авторскую веру в её грядущее возрождение, надежду на конечное торжество добра над злом. Очень точно сказала о мироощущении Волошина в эссе «Живое о живом» М. Цветаева, хорошо знавшая поэта-миротворца, умеющего увидеть скрытые в глубинах национальной жизни духовно здоровые начала: «Зло для него было тьмой, бедой, напастью, гигантским недоразумением <...>. В этом смысле он был настоящим просветителем, гениальным окулистом. Зло – бельмо, под ним – добро» (19, т. 4, 190). В стихотворении Волошина, названном «Китеж», «бельмо» – это «Русь грешная», под ним – подводный «Китеж», потаённая «Святая Русь».

Мимо темы града Китежа не прошла и сама Цветаева. Упоминание о Китеже появляется, в частности, в стихотворении «По нагориям...» (1922), в котором выражена заветная цветаевская мысль о способности её поэзии опережать настоящее, быть созвучной далёкому будущему («В завтра, Русь, – поверх // Внуков – к правнукам!»). В первой строфе как бы воссоздан рельеф местности близ озера Светлояр, с которым легенда связывает чудесные события; содержится намёк на видение Китежа:

По нагориям,
По восхолмиям,
Вместе с зорями,
С колокольнями (19, т. 2, 90).

Лирическая героиня стремительно мчится из прошлого в будущее:

Конь без удержу,
– Полным парусом! –
В завтра путь держу,
В край без праотцев (19, т. 2, 90).

Как и в «Инонии» Есенина, в стихотворении Цветаевой будущее резко противопоставлено прошлому, «завтра» разрывает все связи с «вчера». В результате – град Китеж, как прибежище «старых вер», предстаёт ненужным, отвергнутым и даже «мёртвым». Стремясь акцентировать утрату сакрального смысла слова «Китеж», возникшую от частого повторения легенды, Цветаева прибегает к созданию синекдохи, использует множественное число вместо единственного: «Мёртвых Китежей // Что нам – пастбища? (у Н. Клюева в стихотворении «Так немного нужно человеку...») (1916) встречалась синекдоха, окрашенная положительной семантикой: «Золотые Китежи»).

Отзвук китежской легенды слышится и в цветаевском стихотворении «Педаль» (1923) (вошло в сборник «После России» (1928)). С детства погружаемая матерью в мир музыки и постигающая душу музыкального инструмента парадоксально, неожиданно и оригинально (эссе «Мать и музыка»), Цветаева уже в эмиграции воспользуется впечатлениями давних лет для того, чтобы создать развёрнутую метафору противоречий жизни. Эта метафора основана на функциональном противопоставлении, взаимодополнении правой и левой педалей рояля: «Ведь если бы нажать отсюда, то есть из-под рояля, лицом к коленям матери, она бы оказалась левой, то есть короткой (по звуку). Почему же у матери она выходит правая, то есть звук – тянет?» (19, т. 5, 27):

Сколь пронзительная, столь же
Сглаживающая даль.
Дольше – дольше – дольше – дольше!
Это – правая педаль.

После жизненных радуший
В смерть – заведомо не жаль.
Глуше – глуше – глуше – глуше:
Это – левая педаль (19, т. 2, 90).

Поэтесса конкретизирует антитезу «правая – левая педаль» через создание метафорической антиномии: «Памяти гудящий Китеж» – «летейские воды» забвения. Таким образом, в стихотворении «По нагориям...» Цветаева актуализирует есенинский вариант семантики образа Китежа, воплощённый в поэме «Инония», где невидимый град оказывается отжившей архаикой. В стихотворении «Педаль» она уже апеллирует к смысловым оттенкам топоса, акцентированным в стихотворении М. Волошина (Китеж как олицетворение скрытых, потаённых, но вечно звучащих струн памяти: «На дне души гудит подводный Китеж...»).

Рассмотренными аспектами отнюдь не исчерпывается творческая жизнь легенды о граде Китеже. Она оказывается востребованной и другими художниками XX века, например, А. Ахматовой, А. Платоновым, некоторыми авторами русского зарубежья. Но это – предмет специального исследования.

Литература

1. *Базанов В. Г.* С родного берега: О поэзии Н. Клюева. Л., 1990.
2. *Белый Андрей.* Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1980. Т. 1.
3. *Белый Андрей.* Между двух революций. М., 1990.
4. *Белый Андрей.* Петербург. Л., 1981.
5. *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. М; Л., 1960–1963.
6. *Богомолов Н. А.* Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999.
7. *Волошин М.* Избранные стихотворения. М., 1988.
8. *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский // Гиппиус З. Живые лица: Воспоминания. Тбилиси, 1991.
9. *Гиппиус З.* Светлое озеро (дневник) // Гиппиус З. Алый меч: Рассказы. СПб., 1906.
10. *Городецкий С.* Избранные произведения: в 2 т. М., 1987. Т. I.
11. *Дворцова Н. П.* Пришвин и Мережковский (Диалог о Граде Невидимом) // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3.
12. *Есенин С. А.* Собр. соч.: в 6 т. М., 1977.
13. *Комарович В. Л.* Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд. М; Л., 1936.
14. *Мережковский Д.* Александр I // Мережковский Д. Было и будет: Дневник, 1910–1914; Невоенный дневник. 1914–1916. М., 2001.
15. *Миц З. Г.* Блок в полемике с Мережковскими // Миц З. Г. Ал. Блок и русские писатели. СПб., 2000.
16. *Морохин В. Н.* Таинственный мир града Китежа // Град Китеж. Горький, 1985.
17. *Розанов В.* Апокалиптическая секта (хлысты и скопцы). СПб., 1914.
18. *Солнцева Н.* Последний Лель. О жизни и творчестве Сергея Клычкова. М., 1993.
19. *Цветаева М.* Собр. соч.: в 7 т. М., 1994.
20. *Шешунова С. В.* Град Китеж в художественной литературе и проблема бифуркации русской культуры [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=54 (дата обращения: 22.02.2016).
21. *Шешунова С. В.* Легенда о граде Китеже в контексте символизма и постсимволизма [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=39 (дата обращения: 22.02.2016).
22. *Эткинд А.* Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998.

УДК 82.091 ; 821.161.1.09"18"

В. Н. Крылов

Казанский (Приволжский) федеральный университет
krylov77@list.ru

**ИЗ ИСТОРИИ ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКИ НАЧАЛА XX ВЕКА
(М. ЦВЕТАЕВА В ПОЛЕМИКЕ С В. БРЮСОВЫМ)**

В статье рассматриваются творческие отношения Цветаевой и Брюсова в аспекте диалога поэта и критика. Привлекаются новые материалы из наследия Цветаевой. Делается вывод о том, какую роль сыграл диалог с Брюсовым в формировании эстетических взглядов Цветаевой.

Ключевые слова: М. Цветаева, В. Брюсов, диалог писателя и критика

V. N. Krylov

Kazan (Volga Region) Federal University
krylov77@list.ru

**FROM THE HISTORY OF LITERARY CRITICISM
OF THE EARLY 20TH CENTURY
(MARINA TSVETAEVA IN CONTROVERSY WITH VALERY BRYUSOV)**

The article discusses creative relationship of Marina Tsvetaeva and Valery Bryusov in the aspect of dialogue of the poet and the critic. New materials are drawn from the heritage of Marina Tsvetaeva. It is concluded what a role the dialogue with Valery Bryusov played in shaping of Marina Tsvetaeva's aesthetic views.

Keywords: Marina Tsvetaeva, Valery Bryusov, author-critic dialogue.

История отношений Цветаевой и Брюсова неоднократно описывалась в научной литературе (работы А. Саакянц, И. Шевеленко, Б. Сиволова, О. Клинга и др.). Но обычно этот «сюжет» рассматривается как элемент творческой биографии Цветаевой, в контексте ее дебюта и начинающейся известности. В нашей статье предпринята попытка рассмотреть отношения Цветаевой и Брюсова в свете проблем писательской критики (диалог критика и писателя, рецепция критики поэтом, формы этой рецепции с учетом эстетических взглядов поэта и т. д.).

Отношения между критиками и писателями в целом носят достаточно сложный характер. Не случайно русская критика так долго отстаивала свое право на существование. Первые критические отзывы писатели XVIII века воспринимали чуть ли не как оскорбление, независимо от их тона и характера. Но и в дальнейшем конфликтность отношений критиков и писателей не уменьшилась, что связано с психологическими особенностями деятельности критика. Ведь еще В. А. Жуковский писал о том, что «звание критика соединено само по себе с некоторыми неизбежными опасностями: критик имеет дело с самолюбием и, что всего важнее, с самолюбием авторским (которое по своей раздражительности занимает первую степень между всеми родами самолюбия)» (4, 73).

Отсюда – «обиды» художников на критиков. Одни из них имели в основе пафос защиты прав искусства на самостоятельный поиск истины и неизбежной зависимости критики от литературы, другие – могли быть вызваны менторством критиков, частными оценками. Особенно болезненно воспринимается вхождение критика в частную жизнь писателя. Все это свидетельствует о важной, но одновременно и крайне сложной позиции критика во взаимоотношениях с автором. Но представление о том, что для писателя критика может не иметь никакого значения, можно отнести к разряду мифов. На самом деле грани отношения писателя к критике многообразны.

На одном полюсе находится индифферентное отношение, хотя в глубине оно отражает несоответствие существующих подходов критика тем идеалам, которые есть у художника. На другом – позиция писателя, крайне болезненно оценивающего все, что говорится о нем. Между этими полюсами находятся самые многообразные способы творческого диалога

писателя с критиком. В том случае, когда критик, действительно, искренне заинтересован в судьбе художника, когда его профессионализм сочетается с позицией собеседника, писатель всегда заинтересован в таком критическом понимании.

Все эти аспекты отношений писателя и критика определяют и конкретные *жанровые формы*, отражающие особенности творческого диалога писателя с критиком (собственно жанры писательской критики, переписка, мемуары, дневники, записные книжки).

Однако наиболее «естественной» для писателя становится чисто *художественная* форма рецепции. Критик как *личность* может быть составной частью художественного мира произведения – эпического, лирического, драматического, где изображение подчинено жанровым принципам изображения человека. Стихотворные произведения, выступая декларацией творческого кредо поэта, могут содержать явные и скрытые отсылки к литературной жизни эпохи, в том числе включать и реминисценции из критических отзывов.

Несмотря на то, как писала А. Цветаева, «Марина имела основание, кроме его критики стихов ее, не любить Брюсова» (11, 414), тем не менее, она испытала в раннем творчестве влияние мэтра русского символизма (от притяжения к отталкиванию) (9). В письме Петру Юркевичу, другу отроческих лет, Цветаева приводит в пример Брюсова как образец не «горения» в творчестве, а «замерзания»: «Вот Брюсов, – забрался на гору, на самую вершину (по его мнению) творчества и, борясь с огнем в своей груди, медленно холодеет и обращается в мраморную статую» (13, 21–22). Она не приемлет такой способ жизненного и творческого поведения.

Брюсову, как известно, Цветаева посвятила свою первую, неопубликованную при ее жизни рецензию на сборник «Пути и перепутья» – «Волшебство в стихах Брюсова» Уже в этой ранней статье проступают контуры ее взгляда на существо подлинной (в ее понимании) критики. Продолжая в какой-то мере традицию символистской критики (не в ее формалистической тенденции, представленной Брюсовым и отчасти А. Белым, а импрессионистски-субъективной), Цветаева утверждает: «Доказать волшебство – в лице ли, в голосе ли, в стихах ли – невозможно» (14, 226). Из всего множества брюсовских стихов она выделяет наиболее проникновенные, отмеченные «волшебством» и даже пытается защитить его от обвинений в холодности. В конце рецензии Цветаева обмолвилась: «Измена романтизму; оскорбление юности в намеренно-небрежной критике молодых поэтов... – да простится все это Брюсову за то, что и в его руках когда-то сверкал многогранный алмаз волшебства» (14, 229). Здесь Цветаева как бы предугадывает: ведь своего рода «жертвой» такой критики вскоре станет и она.

Цветаева посылает Брюсову экземпляр первой книги «Вечерний альбом» с дарственной надписью: «Валерию Яковлевичу Брюсову с просьбой посмотреть. Марина Цветаева 4 декабря 1910 г.». На последней странице сборника Брюсов оставил запись: «Хорошая школа. Но все немного избито, известно, пресно (нрзб.), много приторных умилений. Нет настоящей страсти...» (10, 15). Вскоре Брюсов развивает эти мысли в первой рецензии на сборник «Вечерний альбом». Нужно учесть, что статья Брюсова «Новые сборники стихов» посвящена не только Цветаевой, но и сборникам других молодых поэтов, в ней оценивались 16 сборников за последние 3–4 месяца 1910 года. То есть перед нами жанровая форма *обзорной рецензии* (или полирецензии). Брюсов оценивал сборник Цветаевой *в ряду* книг других начинающих поэтов. На фоне общей оценки, данной во введении, суждение Брюсова о Цветаевой выглядело скорее похвальным. Публикаторы переписки Брюсова с Гумилевым Р. Д. Тименчик и Р. Л. Щербаков указывают на то, что «брюсовские рецензии на стихотворения А. Ахматовой, М. Зенкевича, В. Нарбута, Е. Кузьминой-Караваевой, в общем положительные, обязательно содержали «ложку дегтя» (6, 405). Казалось бы, в основном отзыв хвалебный, но его «конец несет налет некоторой безнадежности»: «Гумилев пишет и будет писать прекрасные стихи: не будем спрашивать с него больше, чем он может нам дать» (6, 405). Тот же принцип

обнаруживается и в рецензии на Цветаеву. Исследователи уже справедливо подчеркивали, что в сборнике Цветаевой «Брюсов не обнаружил именно тех недостатков, которые он считал наиболее характерными для современной поэзии» (18, 29), т. е. рецензия Брюсова не была отрицательной, однако в стихах Цветаевой он выявил другие недостатки. Он выступил против своеобразной «домашности» дебютной книги. С одной стороны, стихи Марины Цветаевой «всегда отправляются от какого-нибудь факта, от чего-нибудь действительно пережитого» (и это, с точки зрения Брюсова, несомненное достоинство Цветаевой, в отличие от оторванности современной поэзии от запросов жизни), с другой – «непосредственность ... переходит на многих страницах толстого сборника в какую-то «домашность. Получаются уже не поэтические создания (плохие или хорошие, другой вопрос). Но просто страницы личного дневника, и притом страницы довольно пресные» (2, 339).

Не могло не задеть юную Цветаеву, возможно, и следующее общее рассуждение из начала рецензии, где Брюсов употребляет по отношению к ней явно снижающие сравнения («... другие едва умеют выразить свою мысль в стихотворных строчках, затруднены и стеснены размером и рифмою, как девочка-подросток длинным платьем») (2, 332). Если учесть, что пятнадцать из шестнадцати поэтов – героев рецензии были мужчинами, то Цветаева вполне могла отнести это сравнение к себе. Но, видимо, самое обидное для нее содержалось в своеобразной рекомендации (прогнозе) Брюсова, стремившемся бережно направить Цветаеву: «Мы будем также ждать, что поэт найдет в своей душе чувства более острые, чем те милые пустяки, которые занимают так много места в “Вечернем альбоме”, и мысли более нужные, чем повторение старой истины: “надменность фарисея ненавистна”. Несомненно, талантливая, Марина Цветаева может дать нам настоящую поэзию интимной жизни и может, при той легкости, с какой она, как кажется, пишет стихи, растерять все свое дарование на ненужные, хотя бы и изящные безделушки» (2, 340). По точной характеристике А. Павловского, смысл рецензии Брюсова заключался «в постановке диагноза, а диагноз был таков: если в следующей книге детская болезнь повторится, то никакого поэта с именем Марина Цветаева никогда не будет» (8, 65).

Во втором сборнике «Волшебный фонарь» Цветаева поместила своеобразный ответ критику (по позднему ее признанию, она открывала военные действия против – Брюсова) (12, 162), содержащий реминисценции из этой рецензии:

Улыбнись в мое «окно»,
Иль к шутам меня причисли,
Не изменишь, всё равно!
«Острых чувств» и «нужных мыслей»
Мне от Бога не дано.
Нужно петь, что всё темно,
Что над миром сны нависли...
– Так теперь заведено. –
Этих чувств и этих мыслей
Мне от Бога не дано! (15, 154).

В нем Цветаева «декларировала свое сознательное отмежевание от тем и настроений, которые считались соответствующими духу современности» (18, 31). С этой же позицией связано и стихотворение «Литературным прокурорам»: «за изложенной в нем авторской программой стояло убеждение, что литературная мерка, с которой подошли к ее первому сборнику некоторые критики, была неуместна» (18, 31). Нельзя не учитывать и такой мотив цветаевского язвительного ответа: она «ждала большего, чем литературной оценки», ждала понимания, «язвительный стихотворный ответ в “Волшебном фонаре” на напутственные слова брюсовской рецензии свидетельствовал, прежде всего, об остроте переживания по поводу обманутых ожиданий» (2, 33).

В оценке второго сборника «Волшебный фонарь» Брюсов отчасти сошелся и с другими критиками, но все же его отзыв звучал более безнадежно и в то же время иронично (как Цветаева включила в стихотворение цитаты из критического отзыва, так и Брюсов использовал тот же прием): «Верна себе и г-жа Цветаева, продолжая упорно брать свои темы из области узко интимной личной жизни, даже как бы похваляясь ею (“острых чувств и нужных мыслей мне от Бога не дано”). <...> Пять-шесть истинно поэтических красивых стихотворений тонут в ее книге в волнах чисто “альбомных” стишков, которые если кому интересны, то только ее добрым знакомым» (2, 372). Как спустя годы вспоминала Цветаева свое восприятие этого отзыва: «Слова из его первого отзыва, взятые мною в кавычки, как *его* слова, были явлены без кавычек. Я получалась – душой» (12, 162). Заметим, что сам отзыв о Цветаевой давался в обрамлении суждений о «массовых» «поэтессах Л. Столице, Гусевой и Коковцевой, что, конечно же, принижало значимость ее лирики. Но не забудем и того, что в оценке второй книги Цветаевой практически сошлись мнения Брюсова, Гумилева, Городецкого и даже «рядовой» критики того времени (1, 251). И все же именно Брюсову было обращено новое послание из сборника «Из двух книг»:

Я забыла, что сердце в Вас – только ночник,
 Не звезда! Я забыла об этом!
 Что поэзия ваша из книг
 И из зависти – критика. Ранний старик,
 Вы опять мне на миг
 Показались великим поэтом (15, 175).

В очерке о Брюсове «Герой труда» она вспоминала, что этот «стих возник ... не после рецензии, а после сна о нем, с Ренатой, волшебного, которого он никогда не узнал» (12, 163).

Видимо, Брюсов все-таки побуждал Цветаеву к самокритике. Пожалуй, следует принять во внимание мысль Н.А. Богомолова, внесшего некоторые коррективы в представления об отношениях Цветаевой и литературного мира: «Думается, не будет преувеличением сказать, что на всю ее последующую эволюцию как поэта мнение Брюсова оказало серьезное воздействие, и больше всего она боялась оправдать его пророчество о возможности «растратить все свое дарование на ненужные, хотя бы и изящные безделушки <...>. Безжалостно ограничивая количество написанного, Цветаева тем самым, не говоря этого открыто, признает правду критиков, а не своих друзей, восторженно принимавших каждую строчку» (1, 251–252). Нельзя не согласиться с точкой зрения Майкла Мейкина, который в монографии «Марина Цветаева: поэтика усвоения» доказывал, что многое в первом сборнике Цветаевой «принципиально чуждо зрелой поэзии автора» (7, 29). В послании «В. Я. Брюсову» отчетливо звучит мотив *зависти* критика, который станет определяющим во всем, что она будет писать о Брюсове потом. Признавая на практике некоторую правоту Брюсова-критика, она никогда не будет разделять брюсовский подход к поэзии.

На обвинение в «зависти» Брюсов хотел ответить в заметке (оставшейся неопубликованной при его жизни) «Об отношении к молодым поэтам»: Жестоко упрека<ли> меня как критика, находя, что я слишком беспощадно отношусь к стихам молодых поэтов; видели в этом даже зависть. <...> Оценивая стихи, я предъявляю поэту требования *высокие* и считаю, что это – долг критика. Право на существование имеют лишь те поэты, которые вносят что-то новое в область поэзии. Перепеватели чужого, хотя бы и искренние, не нужны. Я считаю себя вправе решительно отвергать стихи тех молодых поэтов, в которых не чувствую будущего истинного поэта, а до того, искренно ли писал свои строфы юный стихотворец, “плакал ли” он их сочиняя, мне нет дела» (5, 205–206). Брюсов перечисляет в заметке имена поэтов, которых он «открыл» (И. Коневского, Н. Гумилева. А. Блока, М. Кузмина и др.). Имени Цветаевой в этом ряду нет. Откровенной ошибкой в критической деятельности Брюсова станет оценка

«Верст», где Брюсов заявил, что стихи Цветаевой не достигают условий «абсолютной» художественной ценности (2, 572).

А для Цветаевой обида была довольно устойчивой, она постоянно помнила о несправедливости критика, что нашло отражение в мемуарном очерке «Герой труда» (1925) и статье «Поэт о критике» (1926). В начале 1920-х гг. Цветаева воспринимала Брюсова очень резко и негативно. В письме к М. Волошину (март 1921 г.) она называет Брюсова «гадом», «существом продажным» (13, 386). Чувство несправедливости (опять – на сей раз – при советской власти Брюсов – во главе литературы) не дает ей покоя. Правда, заметим, что такое восприятие позиции Брюсова, как показывают современные исследования, было не совсем верным (3). В Записных книжках она отзывается неприкрыто-откровенно, очень резко на выход собрания сочинений Брюсова: «О маленькой книжке Ахматовой можно написать десять томов – и ничего не прибавишь. А о бесчисленных томах полного собрания сочинений Брюсова напишешь только одну книжку – величиной с ахматовскую – и тоже ничего не прибавишь» (16, 150). В них появляется развернутое затем в «Герое труда» сравнение Брюсова с Сальери: «(Начало теоремы: допустим, что Брюсов – Сальери...) С<ергей> Э<фрон> – Знаете, кто настоящий Моцарт – Брюсова. Я: – Бальмонт? С<ергей> Э<фрон> – Пушкин» (16, 162).

Тем не менее, полагаем, Цветаева сумела преодолеть предубежденность, и в полной мере она высказалась об опыте отношений с Брюсовым в мемуарном очерке «Герой труда». После смерти Брюсова она напряженно работает над воспоминаниями о нем. В «Герое труда», по ее собственному признанию, «вопреки отталкиванию», которое он ей внушал, дана «идея его своеобразного величия» (17, 244). И вместе с тем, работа над воспоминаниями позволила Цветаевой еще точнее выразить свое эстетическое кредо относительно критики. Оно выражено в первой части очерка: «Судить о художнике могут – так, по крайней мере, принято думать и делать – все. Судить художника – утверждаю – только художники. Художник должен быть судим судом либо товарищеским, либо верховным, – собратьями по ремеслу, или Богом» (14, 158). Брюсов же, в ее представлении, был антиподом поэту. Эта мысль о поэте и критике становится основной темой большого эссе «Поэт о критике», созданном вслед за воспоминаниями о Брюсове. В этом эссе Цветаева полемизирует с эмигрантской критикой. Цветаева предлагала считать, что ценность произведения искусства абсолютна, а не является продуктом восприятия этого произведения в определенное время и в определенном месте. По её мнению, «задача критика состояла не в придании этой относительности, а в постижении «абсолютного суждения о себе», скрытого в каждом произведении», поэтому «поэт и критик – оба стояли перед лицом Вечности» (18, 92).

Хотя поводом для написания эссе стали статьи о поэтах в эмигрантской периодике (в первую очередь, Г. Адамовича), но в подтексте, не называя имени Брюсова ни разу, она имела, по-видимому, и его, и свой опыт общения с его критикой. Здесь продолжено размышление над тем, *кто не может быть критиком*: «Не доверяю также критикам – не то критикам, не то поэтам. <...> Из таких неудачников обыкновенно выходят критики – теоретически поэтической техники, критики-техники (14, 277). Она как бы вспоминает все прежние обиды по отношению к себе: «И много, много должно воды утечь, обиды набежать, прежде чем поэт, переборов ложный стыд, решится сказать в лицо адвокату – политику – банкиру: “Ты мне не судья”» (14, 279). В эссе появляется (возможно, даже неосознанно) аллюзия на известный «спор» в русской критике о «сапогах и Шекспире»: «Нет непонятных сапог, а сколько непонятных стихов!» (6, 280). Цветаева дает афористическое определение критике: «Кто в критике не провидец, – ремесленник. С правом *труда*, но без права суда. Критик: увидеть за триста лет и за тридевять земель... Критик: абсолютный читатель, взявшийся за перо» (14, 280) (курсив наш. – В. К.).

Пожалуй, лучше всего психологические особенности своего отношения к Брюсову объяснила сама М. Цветаева, спустя годы, уже после смерти В. Брюсова. Самокритично объясняя, что «Брюсов в опыте моих чувств, точнее, в молодом опыте вражды значил для меня несравненно больше, чем я – в его утомленном опыте», она сравнила свою дерзость в обращении к мэтру с отношениями в педагогической сфере: «Дерзала – да, дерзила – да, презирала – нет. И, может быть, и дерзала-то и дерзила только потому, что не умела (не хотела?) иначе выявить своего, сильнейшего во мне, чувства ранга. Словом, если перенести нашу встречу в стены школы, дерзила директору, ректору, а не классному наставнику. В моем дерзании было благоговение, в его задетости – раздражение. Значительность же вражды в прямой зависимости от значительности объекта. Посему в этом романе нелюбви в выигрыше (ибо единственный выигрыш всякого нашего чувства – собственный максимум его) – в выигрыше была я» (12, 163).

Литература

1. Богомолов Н. А. Важная ступень // Вопросы литературы. 1987. № 9.
2. Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894- 1924. М., 1990.
3. Брюсов В. В эту минуту истории. Политические комментарии. 1902–1924. М., 2013.
4. В. А. Жуковский – критик. М., 1985.
5. Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов и его корреспонденты. М., 1976.
6. Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М., 1994.
7. Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. М., 1997.
8. Павловский А. Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой. Л., 1989.
9. Ронен О. Часы ученичества Марины Цветаевой // Марина Цветаева. 1892–1992. Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 2. Вермонт, 1992.
10. Сиволов Б. М. В. Брюсов и М. Цветаева (к истории личных и литературных отношений) // Филологические науки. 1989. №4.
11. Цветаева А. И. Воспоминания. М., 1983. .
12. Цветаева М. И. Избранные сочинения: в 2-х т. Т. 2. М., 1998.
13. Цветаева М. И. Письма 1905–1923. М., 2012.
14. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. М., 1994.
15. Цветаева М. Книги стихов. М., 2004.
16. Цветаева М. Неизданные записные книжки: в 2 т. Т. 1: 1913–1919. М., 2000.
17. Цветаева М. И. Письма 1924–1937. М., 2013.
18. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.

УДК 82.09 ; 821.161.1.09"18"

Ю. В. Жиглий

Казанский (Приволжский) федеральный университет
Juliya.Zhiglij@kpfu.ru

**НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА
В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ С. А. АНДРЕЕВСКОГО**

На примере «Литературных очерков» С. А. Андреевского рассматривается проблема переоценки наследия русских писателей и поэтов XIX в. на рубеже XIX – XX вв., взаимосвязь эстетического и духовно-нравственного аспектов при анализе произведений русской классики.

Ключевые слова: литературная критика, С. А. Андреевский, нравственная проблематика.

Yu. V. Zhiglij

Kazan (Volga region) Federal University
juliya.zhiglij@kpfu.ru

**MORAL SUBJECT MATTER
IN SERGEY ANDREYEVSKY'S LITERARY-CRITICAL HERITAGE**

The article discusses the problem of reevaluation of the heritage of Russian writers and poets of the 19th century at the turn of the 19th–20th centuries, the relationship of aesthetic and moral aspects while analysing Russian classic works of art on the basis of «Literary essays» by Sergey Andreyevsky.

Keywords: literary criticism, Sergey Andreyevsky, moral subject matter.

В литературно-критических работах, мемуарном наследии и судебных речах С. А. Андреевского (1847–1918) большое внимание уделяется духовно-нравственным, религиозно-философским проблемам, актуальным как для классической русской литературы XIX в., так и для эпохи серебряного века. Будучи профессиональным адвокатом и одним из представителей предмодернистской эстетической критики, Андреевский осмысляет конкретно-историческое сквозь призму общечеловеческого, бытийного, примером чего могут служить «Литературные очерки», «Защитительные речи» и мемуарно-автобиографическая «Книга о смерти». Данные работы становились предметом исследования литературоведов, историков (И. И. Подольской, Б. М. Эйхенбаума, Д. А. Рязановой и др.). Однако многие аспекты литературно-критической деятельности С. А. Андреевского изучены недостаточно, в частности актуальная для эпохи рубежа веков проблема переоценки русской литературы и критики XIX века. В статьях Д. С. Мережковского, В. С. Соловьева, В. В. Розанова, А. Л. Волынского и других критиков серебряного века, которые искали новые пути интерпретации русской классики, актуализируется вопрос о природе художественного творчества, специфике его восприятия и оценки.

В литературно-критическом и мемуарном наследии С. А. Андреевского приверженность традициям русской классической литературы неоднократно подчеркивалась самим автором. Его поэтические произведения, критические статьи и записки наполнены аллюзиями и цитатами из произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Е. А. Боратынского, И. С. Тургенева и др. По словам И. И. Подольской, «Андреевский, каким он предстает перед нами со страниц «Литературных очерков», – человек, почти не связанный с определенной эпохой, отыскавший себе нишу в том мире, где существуют лишь вечные ценности» (2, 500). Такими ценностями для Андреевского являются искусство, поэзия, любовь, красота и сама жизнь, которую он пытается осмыслить как философ и как художник. Обращение к данным категориям при анализе произведений русской и зарубежной словесности приобретает особую значимость в 1880–1900-е гг., когда по-новому прочитывается литература XIX в. и подвергаются переосмыслению ее критические интерпретации.

Во многих литературно-критических очерках, написанных в эти годы, используя принцип внутренне диалогизированного монолога и приемы ораторской речи, Андреевский выступа-

ет в качестве защитника писателя или поэта, творчество которого оказалось в забвении или подверглось несправедливой критике. Примером тому могут служить работы, посвященные Е. А. Боратынскому, И. С. Тургеневу, Н. А. Некрасову и др. В этих статьях наряду с теоретико-литературными терминами и понятиями воссоздается духовный облик писателя, выявляются основные проблемы и мотивы творчества, при этом особый характер приобретает диалог с читателем или критиком-оппонентом. Работы С. А. Андреевского тяготеют к жанру литературного портрета, в них сочетается литературоведческий и психологический анализ, материалом служат художественные тексты, биографические сведения, отзывы и письма современников. Сам критик признавался, что он обращался преимущественно к творчеству тех авторов, произведения которых были недооценены, малоизучены и вместе с тем имели на него большое влияние.

Так, по мнению многих исследователей (И. М. Тойбин, Хетсо Гейр и др.), именно С. А. Андреевскому принадлежит заслуга возрождения интереса к Е. А. Боратынскому, современнику А. С. Пушкина. В очерке «Поэзия Боратынского» (1888) критик актуализирует нравственно-философскую проблематику творчества полузабытого поэта и указывает на то, что некоторые его стихи можно назвать пророческими, так как он предугадал эпоху пессимизма конца XIX в., время безверия, уныния, когда материальное начинает вытеснять духовное. Высокая оценка произведений Е. А. Боратынского, поэта-философа, не понятого многими современниками, в том числе В. Г. Белинским, основывается на анализе его лирических текстов, в которых автор работы выделяет вечные темы, подчеркивает их глубокое содержание. Одним из аргументов позиции критика выступают суждения А. С. Пушкина: «Боратынский принадлежит к числу отличных у нас поэтов. Он у нас оригинален – ибо мыслит» (1, 2).

Несмотря на то, что Андреевский выступает в защиту поэта, «пострадавшего» от «ложно-прогрессивного разбора» (1, 1) Белинского, он пытается понять и те предпосылки, из которых был сделан вывод об «устарелости» лирики певца Эды. Андреевский отмечает, что Белинский «был критик-трибун: соединение также в своем роде фатальное. Необыкновенная чуткость к произведениям слова, культ красоты, верный вкус и отзывчивость – и рядом с этим глубоко страстная преданность интересам общественным» (1, 26). «Чуткость», «культ красоты», «верный вкус», «отзывчивость» – понятия, более применимые в эпоху серебряного века для характеристики личности поэта или писателя, нежели критика-демократа, не принявшего последнюю поэтическую книгу Боратынского «Сумерки». Вместе с тем данное и другие высказывания Андреевского позволяют говорить о том, что, сталкивая противоположные точки зрения на творчество Е. А. Боратынского, критик стремится показать движение литературно-критической, эстетической мысли и читательского восприятия во всем его противоречии, воссоздать картину историко-литературного процесса XIX в. Однако самое главное – такой прием помогает выявить сложность, философскую глубину, непреходящую ценность поэзии Боратынского, ее идейно-художественное своеобразие, актуальную для рубежа веков духовно-нравственную проблематику.

Наряду с этим, вступая в открытую полемику с представителями революционно-демократического лагеря или косвенно обозначая позицию критика-оппонента, Андреевский во многих работах демонстрирует способность понять противоположную точку зрения. В частности, в очерке о Боратынском он высоко оценивает вклад Белинского в развитие русской литературы и критики.

Сходное развитие мысли критика можно увидеть в очерке «Тургенев (Его индивидуальность и поэзия)» (1892), когда при анализе произведений писателя приводятся различные критические отклики (например, В. В. Стасова, Д. И. Писарева и др.), которым затем противопоставляется авторская интерпретация наследия художника слова. В отличие от некоторых современников, ниспровергавших революционно-демократическую критику, Андреевский

старается быть более объективным. К примеру, критик неоднократно цитирует Д. И. Писарева, не только полемически отталкиваясь от его высказываний, но и используя его суждения в качестве основы для интерпретации творчества писателя: «...Никто превосходнее Писарева не высказал, какую драгоценность в поэтическом произведении составляет именно – ощущение в нем духовной личности писателя» (1, 241). И далее, полемизируя с Писаревым и его последователями, Андреевский утверждает: «И если к Тургеневу существует у современных читателей какое-нибудь временное охлаждение, то оно происходит исключительно от недоразумения, порожденного тою исключительно русскою критическою ересью, будто от писателя надо воспринимать только то, что он успел “сделать для нашего общественного самосознания” и совершенно при этом игнорировать тот язык, в котором он с нами говорил, те вкусы, на которых он вырос и в которых сложилась его художественная индивидуальность» (1, 243). Переоценка творчества И. С. Тургенева в критике и читательской публике, происходившая в конце XIX в. (см. работы С. С. Гречишкина, А. В. Лаврова, З. Г. Минц, М. Астман, Л. Пильд и др.) позволяла по-новому увидеть эволюцию художника, обратить внимание на некоторые малоизученные его произведения. Андреевский выявляет высокое поэтическое начало, присущее тургеневским текстам, акцентируя внимание на вневременном значении его творчества, и утверждает необходимость более чуткого отношения к писателю и его наследию.

Такой подход к анализу творчества писателя, когда его своеобразие раскрывается при помощи столкновения различных, зачастую противоположных оценок не был новым для русской литературной критики, но в работах С. А. Андреевского данный прием приобретает особую значимость. Полярные оценки и различные интерпретации (иногда одного и того же критика), в которых можно найти рациональное зерно или характерные особенности определенного исторического периода, помогали воссоздать художественный мир автора, выявить основы его мировоззрения во всей его сложности и противоречивости, служили иллюстрацией разных этапов развития литературы и критики XIX в.

Например, в статье «О Некрасове» (1889) рассматриваются различные оценки творчества поэта критиками середины и второй половины XIX в., анализируется его жизнь и творчество, специфика его художественного метода. Н. А. Некрасов не входил в число любимых поэтов критика, причислявшего к настоящим художникам слова, прежде всего, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и И. С. Тургенева. Тем не менее, несогласие Андреевского вызывают резко критические отзывы об авторе «Кому на Руси жить хорошо» И. С. Тургенева, Н. Н. Страхова, М. А. Антоновича, с которыми он вступает в полемику. Соглашаясь с тем, что Некрасов по преимуществу «головной» писатель, что ряд его произведений (например, поэму «Русские женщины») можно назвать неудачными, критик оспаривает тезис о неискренности поэта, о его высокомерном отношении к народу. Подчеркивая любовь Некрасова к народу и сострадание к его нелегкой жизни, Андреевский доказывает свою точку зрения при помощи приема развернутой метафоры и перечисляет известные читателям произведения: «Эта любовь – не только к народу, но и ко всем обездоленным и голодающим – течет у Некрасова лавою по всем его произведениям. Она имеет все оттенки: раздирающей душу скорби (“Мороз”), смелой защиты перед сильными мира (“Парадный подъезд”), доброй ласки отца (“Крестьянские дети”), горячей заботы публициста (“Плач детей”, “Железная дорога”), вдохновенного увлечения поэта (“Коробейники”, “Зеленый шум”) и т. д., и т. д.» (1, 168).

Особое значение при анализе лирики Некрасова приобретает вопрос о соотношении формы и содержания в произведении искусства, выявление новаторства поэта, а также проблема искренности художника и назначения поэзии. Таким образом, проблемы эстетические и историко-литературные неотделимы для С. А. Андреевского от духовно-нравственных, философских, он разделяет литературную критику, предметом которой является художе-

ственное творчество, жизнь и судьба писателя, и публицистику, чья основная задача – анализ общественной проблематики.

В данной статье, как и во многих других работах, Андреевский большое внимание уделяет раскрытию внутреннего мира поэта, прослеживает его жизненный и творческий путь. Для критика Некрасов – это, прежде всего, поэт-оратор, глашатай, гражданин. И. И. Подольская указывает на то, что созданный автором статьи психологический портрет Н. А. Некрасова, «сотканный из противоречий, в сущности, не что иное, как «диалектика души» (2, 508). Используя принцип антитезы, соединяя биографический, историко-функциональный, текстовый и психологический анализ, критик воссоздает «душевную организацию» писателя и представляет читателю многообразный художественный мир автора, показывает, как воспринималось и истолковывалось его творчество в разные исторические эпохи. Противоречия личности поэта, считает Андреевский, обуславливают и противоречивый характер его творчества, в котором есть как образцы высокой, по-пушкински прекрасной лирики (например, «Рыцарь на час»), так и произведения сиюминутные, несовершенные. Глубокий анализ формально-содержательной структуры некрасовской лирики позволил Б. М. Эйхенбауму назвать статью Андреевского одной из самых умных в ряду других работ о творчестве поэта, к ней обращаются и современные литературоведы, например Л. И. Соболев.

Искусство диалектики, которое продемонстрировал С. А. Андреевский в работе о Некрасове и в других своих литературно-критических очерках (многие из которых были созданы на основе докладов на Литературных вечерах), а также в выступлениях на суде в качестве адвоката, привлекало современников и получило высокую оценку А. П. Чехова. Критик выносил на суд читателя «pro et contra» различных интерпретаций, позволяя рассматривать творчество писателя в исторической проекции и раскрывая наиболее значимые темы и мотивы в произведениях автора.

Так, используя в своих работах приемы и методы художественной литературы и ораторской речи, автор «Литературных очерков» обогащает арсенал художественно-выразительных средств литературной критики. Вместе с тем мастерство С. А. Андреевского-критика подчинено основной цели его литературно-критических выступлений: выявляя особенности восприятия и интерпретации произведений русских писателей XIX в. в динамике, пробудить интерес к русской классике, подчеркнуть ее непреходящее нравственно-гуманистическое значение и актуальность.

Литература

1. Андреевский С. А. Литературные очерки. СПб., 1913.
2. Подольская И. И. Сергей Аркадьевич Андреевский: судьба и творчество // Андреевский С. А. Книга о смерти. М., 2005.
3. Рязанова Д. А. С. А. Андреевский: юрист и общественный деятель, 1847 – 1918 гг.: дис. ... канд. ист. наук. Саратов, 2003.
4. Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986.

УДК 82.09 ; 821.161.1.09"19"

В. Ф. Сибгатуллина

Казанский (Приволжский) федеральный университет
sibgatullina.v@yandex.ru

**РЕЦЕПЦИЯ РЕЛИГИИ В АСПЕКТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР
(НА ПРИМЕРЕ КНИГИ В. В. РОЗАНОВА «ИТАЛЬЯНСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ»)**

В статье предпринимается попытка рассмотреть книгу В. В. Розанова «Итальянские впечатления» в аспекте проблемы диалога культур, охарактеризовав авторскую рецепцию религии. Доказывается, что эта книга демонстрирует особый розановский стиль и является примером оригинального травелога в русской литературе начала XX века. Показывается, что в ней запечатлён диалог между «своим» и «чужим».

Ключевые слова: В. В. Розанов, диалог культур, рецепция, религия, своё, чужое, стиль.

V. F. Sibgatullina

Kazan (Volga region) Federal University
sibgatullina.v@yandex.ru

**RECEPTION OF RELIGION IN ASPECT OF DIALOGUE OF CULTURES
(ON THE EXAMPLE OF VASILY ROZANOV'S BOOK
«THE ITALIAN IMPRESSIONS»)**

In article an attempt to consider Vasily Rozanov's book «The Italian Impressions» in aspect of a problem of dialogue of cultures is made, having characterised author's reception of religion. It is proved that this book demonstrates a special Vasily Rozanov's style and is an example of the original travelogue in Russian literature of the early 20th century. It is shown that it captures the dialogue between «personal» and «other's».

Keywords: Vasily Rozanov, dialogue of cultures, reception, religion, personal, other's, style.

Сегодня имя В. В. Розанова, знаменитого уроженца Костромы, прочно связывается с его двумя самыми известными книгами – «Опавшие листья» и «Уединенное». Однако в творчестве В. В. Розанова есть много других, сравнительно мало изученных произведений, заключающих в себе значительный потенциал для исследователей. Одним из таких произведений можно считать книгу путешествий «Итальянские впечатления», опубликованную В. В. Розановым в 1909 г. В предложенной статье мы предпримем попытку, опираясь на концепцию диалога культур, рассмотреть рецепцию религии в творчестве В. В. Розанова на примере данной книги.

Проблема рецепции культуры является важной составляющей концепции диалога культур, которая появилась и развивалась вместе со сравнительным литературоведением. Начало изучения данной проблемы восходит к трудам А. Н. Веселовского, выдвигавшего в своих работах идею о «встречном течении» – «внутреннем согласии» между «влиянием чужого элемента» и «уровнем той среды, на которую ему приходится действовать» (2, 557–558). С развитием отечественного сравнительного литературоведения термин «влияние» постепенно превратился в «неточное и дискредитированное понятие» (6, 122) и был заменен на понятие «диалог», которое было развито и закреплено в трудах М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана.

Согласно Ю. М. Лотману, культура идет на диалог с другой, чужой для нее культурой по двум причинам: «1) нужно, ибо понятно, знакомо, вписывается в известные мне представления и ценности; 2) нужно, ибо не понятно, не знакомо, не вписывается в известные мне представления и ценности» (5, 111). Другими словами, это «поиск своего» и «поиск чужого». В обоих случаях диалог подразумевает рецепцию иной культуры – без нее невозможна коммуникация между культурами.

Книга «Итальянские впечатления» является примером оригинального травелога в русской литературе начала XX века. Среди аналогичных произведений этого жанра, вышедших в свет в начале XX века (как переводных, например, «Путешествие по Италии» И. Тэна

в переводе П. П. Перцова, так и русскоязычных, например, «Образы Италии» П. П. Муратова) «Итальянские впечатления» отличают особый розановский стиль и наличие диалога между «своим» и «чужим». Обособленное положение «Итальянских впечатлений» подтвердил и П. П. Муратов, искусствовед и современник В. В. Розанова, который считал, что «в этой странной и такой чисто русской книге не слишком много Италии» (цит. по: 9, 425).

Книга «Итальянские впечатления» сыграла важную роль в творчестве В. В. Розанова. По свидетельству А. Н. Николукина, «в творческом развитии Розанова данная книга была важна тем, что она помогла ему найти путь к свободному, образному выражению своих мыслей и чувств, подвела его к созданию собственной, чисто розановской формы “опавших листьев”, позволившей ему полностью раскрыться в его главных книгах интимной афористической прозы» (7, 429). Изучение поэтики и стилистики В. В. Розанова достойно отдельного внимания.

По мнению современного культуролога П. Вайля, именно в Италии В. В. Розанов наиболее остро «почувствовал себя христианином» (1). Как пишет Е. В. Иванова, исследователь творчества В. В. Розанова, «поездка в Италию сильно повлияла на мировоззрение Розанова, во многом определила его религиозно-философское миропонимание» (3, 45). Таким образом, изучение итальянского опыта очень важно для понимания рецепции религии в его творчестве.

Наиболее интересной для нас особенностью анализируемой книги является постоянное диалогическое противопоставление на протяжении всего произведения «своего», православия, российского быта и культуры, и «чужого» – европейского искусства, культуры и быта. Главным образом эта диалогичность проявляется в области религии – особенно в противостоянии «чужого» католичества и «своего» православия. П. Вайль в статье «Перевод с итальянского» констатировал, во-первых, что центром Европы для В. В. Розанова, «как и для многих деятелей российского “серебряного века”, была завершившая греко-римский путь Италия. Италии и предстояло рассчитывать за весь западный мир». Во-вторых, католицизм как религия стал едва ли не главным интересом, средоточием книги – «трудно отделаться от ощущения, что все путешествие было затеяно этим интеллектуальным эмпириком ради одной цели: самому посмотреть на католицизм вблизи» (1).

Рассмотрение вопроса рецепции религии в творчестве В. В. Розанова уместно начать с обращения к цитате из его автобиографии, написанной в 1909 г., то есть уже после написания «Итальянских впечатлений»: «Что бы я ни делал, что бы ни говорил и ни писал, прямо или в особенности косвенно я говорил и думал собственно только о Боге: так что Он занял всего меня, без какого-либо остатка» (10, 252). Это очень важная мысль для понимания творчества В. В. Розанова в целом. Религиозно-философская тематика занимает важную часть всей книги «Итальянские впечатления», на наш взгляд, именно на нее приходится основной акцент всей книги. Во второй половине произведения и в таких главах, как, например, «Капри», посвященной путешествию на одноименный остров, В. В. Розанов почти не оглядывается на Россию и не касается темы религии. Однако в описании центра Италии – Рима и даже, по большей части, в анализе искусства явно довлеют именно религиозно-философские размышления, причем зачастую оригинального характера. Так, описывая и анализируя творчество Рафаэля, В. В. Розанов разрабатывает оригинальную гипотезу о христианской сущности его живописи (9, 128).

Религиозно-философская тематика в «Итальянских впечатлениях» отражается как цельная картина религиозной жизни апеннинского полуострова. При всей очевидной тяге В. В. Розанова к православию, в своей книге он старается всесторонне и максимально полно охватить все проявления религиозности и даже секуляризма. Так, уже в первых главах В. В. Розанов описывает посещение Колизея в Страстную субботу и, услышав там оркестр, играющий музыку из оперы, он негодует: «Никогда стены Колизея, отражавшие ужасные вопли, ужасный и дьявольский, однако не бессмысленный рев языческой толпы, не отражали, однако же, таких именно звуков» (9, 92). Оркестр, играющий в Страстную субботу в Колизее, вызывает

у В. В. Розанова «отвращение» и «страх»: «Кровь мучеников – ведь она здесь, на этих точках земли, на эту самую гальку и песок, и глину лилась, а они жрут апельсины и требуют «“чего-нибудь из оперы”» (9, 92). В наибольшей мере В. В. Розанова возмущает именно отсутствие уважения к памяти замученных на этом месте людей.

В «Итальянских впечатлениях» В. В. Розанов довольно подробно касается язычества. Сразу после ознакомления с католической службой он едет смотреть языческие храмы. Именно в контрасте с языческими храмами и богами он сильнее всего ощущает себя христианином. Будучи предельно честным с собой и читателем, В. В. Розанов с «истинным благоговением» к священному исследует язычество в Риме. В характерной для «Итальянских впечатлений» диалогической форме В. В. Розанов рассматривает «чужое» язычество в сравнении со «своим» христианством. Язычество у В. В. Розанова – не вещь в себе, а гармонично вплетенный в ход истории феномен. Рассказывая о посещении самого древнего языческого храма Рима, он не скрывает восхищения: «Кориолан удивлялся седине сего места; о Кориолане припоминал Цезарь, о Цезаре – Шекспир, о Шекспире, как старце истории, вспоминаю я. Какая лестница времен!» (9, 105).

В книге «Итальянские впечатления» авторская позиция зачастую вызывает невольное сочувствие. Критик Вадим Лесовой писал: «Это – самая субъективная и самая односторонняя книга, какую только мог написать наблюдатель европейской культуры, пожелавший «взглянуть на Европу, как на место чудовищной исторической энергии, где отложились слои великого труда, подвигов, замыслов, гения, надежд и разочарований» (3, 158). Все «чужое» В. В. Розанов анализирует, сравнивает со своим и неизменно гармонично встраивает в свою систему мира, попутно находя в этом «чужом» что-то, чего нет в «своем» и чему можно было бы поучиться. Удивительно, насколько в этом плане активен его подход к диалогу с «чужими» культурами. Именно активный искренний интерес к окружающему миру позволяет В. В. Розанову избежать коллизий в общении с инонациональными культурами. По Ю. М. Лотману, такого рода коллизии рождаются из-за двойственной роли образов чужой культуры, интериорирующихся при диалоге культур в культуру реципиента (5, 117). Образы чужой культуры должны быть переводимы на внутренний язык культуры (т.е. не быть «чужими») и при этом быть «чужими» (т.е. не быть переводимыми на внутренний язык культуры, быть для культуры незнакомыми). У В. В. Розанова это снимается через интерес и даже любовь ко всему, о чем он пишет: «Буду рассказывать с любовью, понеже православному подобает все любить» (9, 96).

Язычество для В. В. Розанова является историческим феноменом, предвещающим победное пришествие христианства: «Я взглянул на крест, сверху поставленный над храмом Януса. – Все умерло, кроме христианства» (9, 109). Тем не менее, в язычестве есть положительные стороны, которых нет в «своем» христианстве. Так, В. В. Розанов отмечает проработку идеи домашнего очага как основополагающей для древнего Рима: «Вот идея Весты, странной богини земного благоустройства, от нее же потекли обычаи, права, законы». Христиане же не знают, «к чему и к кому приткнуться свой домашний очаг» (9, 104). Здесь В. В. Розанов стремится к утверждению концепции спасения через связь между людьми, постулируя преобладание в христианстве «холодного» спасения каждого по отдельности.

Искусство, ориентированное на языческую античную символику, каким является в значительной мере искусство эпохи Возрождения, для В. В. Розанова также неразрывно связано с христианством. В живописи Ренессанса В. В. Розанов наибольшее внимание уделяет тем символическим фигурам, которые принято считать предтечами христианства. Так, он подробно описывает сивилл, анализируя внешний облик и общий характер этих древних пророчиц (9, 124). По мнению В. В. Розанова, все древние художники, так или иначе, искали в своем творчестве вечное, божественное начало, а значит, предвосхищали пришествие христианства.

Наиболее объемно рецепция религии раскрывается в розановском описании впечатлений от католичества. Отношение его к католицизму на протяжении всей книги остается весьма противоречивым. Особенно это заметно в начале произведения, в характеристике Рима, который, по выражению П. Вайля, «за Россию судорожно держится» (5). С одной стороны, В. В. Розанов постулирует католичество и православие как «совсем разные религии», настолько, что, по его словам, примирение церквей – «утопическая мечта гимназиста» (9, 95). С другой стороны, чем дальше, тем больше он находит плюсов и положительных качеств в католичестве, которых не видит он «на нашем Севере». С одной стороны, католичество это «не то! не то! это совершенно не то, что смиренная вера Москвы, Калуги, Звенигорода, моей родной Костромы» (9, 94). Но зато, с другой стороны, в католичестве есть сила и дисциплина, причем «дисциплина не мертвая, а живая» (9, 90).

Католицизм, по мнению В. В. Розанова, «сожрал Италию и оставил от нее одни сапоги и галстук» (9, 93), «вобрал в себя все талантливое из расы и оставил политике, торговле, литературе объедки своего вкусного завтрака» (9, 87). В представлении В. В. Розанова католические прелаты – прямые наследники римских императоров, словно сошедшие с древних монет, коллекционером которых являлся сам В. В. Розанов. Католики, таким образом, являются интеллектуальной и культурной элитой общества, они деятельны и стремятся к преобразованию окружающей действительности в лучшую сторону. Для В. В. Розанова – это несомненный плюс. «Как обрадовалось бы оно [западное духовенство] предложению учить народ, взять в свои руки школу; на Востоке это предложение вызвало уныние духовенства», – пишет он (9, 119). Активное стремление католиков к деятельности вызывает поддержку у В. В. Розанова. По его мнению, это – «движение» и «жизнь», без которой непонятно, что же полезного сделал человек в течение земной жизни. По Розанову, это – стремление, величественное в своем размахе, ибо обращено к вечности: «Талант и иногда гений всегда стремительно текли в католическую церковь. Не католичество искало гениев, а гении искали католичества» (9, 120). Однако В. В. Розанов замечает и негативную сторону стремления к деятельности – возникающую тягу «к власти», которая может принести вред.

Важно отметить, что в своем взгляде на католичество и православие В. В. Розанов отталкивается не от догматической стороны вопроса, а скорее от своих внутренних чувств и ощущений. Он утверждает: «Дело не в “filioque”, прибавленном к Символу веры, и не в опресноках, которые подали повод Фотию высказать первые упреки папе Николаю I в “неправославии”» (9, 94). Розановское эмоциональное «не то!» в отношении католичества соседствует с не менее эмоциональным негодованием по поводу того, что в православной культуре, по его мнению, получается не так хорошо, как в католической.

В. В. Розанов честно описывает в католицизме всё то, что вызывает в его душе отклик. Например, про реалистическую картину, изображающую распятие Христа, он пишет: «В “Pitturadi Nicolo Alunna” я первый и единственный раз в жизни видел, чем было событие распятия Спасителя, вот та краткая минута и тот окончившийся день, не для мира и церкви, но для окружавших Иисуса людей, плотяных, костяных и кровных» (9, 135). Он указывает на монахинь Рима, здоровых и веселых, не в пример «заморенным нашим монахиням», на деятельность и дисциплину Запада в противовес восточному покою и «самоотстраненности» духовенства. При этом Розанову не интересны пение и служба католиков, «звуки ангельские» – это как раз православная служба (9, 87). Но для него важно прочувствовать католичество на вкус. Так, в конце книги Розанов доверительно сообщает: «Больше всех догматов католических мне понравился, напр., обряд изготовления епископских паллиумов» (9, 234).

Наиболее серьезное расхождение, о котором сокрушается В. В. Розанов – это характер молитвы на Западе и на Востоке. Православную службу В. В. Розанов сравнивает с официальным присутствием – «присутствие кончилось, религиозное и официальное присутствие,

и все идут домой» (9, 134). В противовес такому виду службы В. В. Розанов характеризует католические мессы, которые, во-первых, постоянно повторяются, благодаря большому количеству алтарей в церкви, а во-вторых, имеют более интимный характер. Этому способствуют как наличие в церкви мест для сидения (в отличие от «официального» стояния), так и проведение особенных служб, которые довелось посетить В. В. Розанову (например, «тихая месса», когда все молчат и стоят коленопреклоненно в течение долгого времени). В. В. Розанов так описывает свои впечатления от этой службы: «Текут минуты, прошло полчаса, час. Ни звука. Я вышел растроганный. Конечно, лучшая молитва, горячее – в молчании» (9, 132). Для него высший тип обращения к Богу – личная, интимная молитва, которая с трудом рождается в православном храме – «официальном присутственном месте».

Несмотря на всю высказанную им критику в адрес церковного уклада в восточном христианстве, В. В. Розанов, по его собственному мнению, все равно остается с православием. Отвечая на обвинения в свой адрес о «заражении католичеством», поступившие от некоторых читателей, В. В. Розанов пишет, что до Италии он отождествлял слова «русский» и «христианство», но «перевалив через Альпы, я прямо изумился увиденному. «А! так вот как еще можно верить, думать, молиться, созерцать?» – оставаясь христианином; а когда так можно, то еще можно и по-третьему», – подумал я» (9, 234).

Чтобы понять его позицию, нужно осознать: В. В. Розанов всю жизнь старался, по меткому замечанию А. Н. Николюкина, «соединить несоединимое, преодолеть противостояние различных взглядов и убеждений» (7, 5). В вопросе разделения церковью он, даже при всем желании, не смог отнестись к Западу так, как относилось большинство авторов русских травелогов – с предосуждением за отсутствие «духовности». В. В. Розанов честно увидел недостатки и достоинства своей и чужой культуры, которые, по его мнению, были весомыми, и описал их. В конце книги он упомянул статью одного из своих современников, в которой довольно невежественно анализируется итальянская культура и дается односторонняя отрицательная картина католичества, то есть создается уже описанная нами в начале статьи коллизия в рамках диалога культур. В. В. Розанов яростно раскритиковал позицию «старобрядческого «начетчика», без метода и науки» (9, 235), назвав подобное отношение к своей и чужой культуре ханжеством. Если отстраниться от вопросов богословского характера, то можно прийти к выводу: В. В. Розанов горячо защищал право на беспристрастное рассмотрение минусов и плюсов церковной жизни.

Литература

1. *Вайль П.* Перевод с итальянского / пер. В. Страды // Иностранная литература. №3. 1996 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/3/vail.html>
2. *Веселовский А. Н.* Официальные статьи и известия // Журнал Министерства народного просвещения. Ч. СХХ, декабрь. 1863, отд. 2.
3. *Иванова Е. В.* Италия – В. В. Розанову // Вопросы философии. № 3. 1991.
4. *Лесовой В. В.* Розанов. Итальянские впечатления. СПб., 1909 (рец.) // Новый журнал для всех. 1909. №11.
5. *Лотман Ю. М.* К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3-х т. Т. 1. Таллинн, 1992.
6. *Лотман Ю. М.* Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992.
7. *Николюкин А. Н.* Комментарии // Розанов В. В. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994.
8. *Розанов В. В.* Анкета для Библиографического словаря деятелей Нижегородского Поволжья // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М., 1994.
9. *Розанов В. В.* Иная земля, иное небо... Полное собрание путевых очерков 1899–1913 гг. М., 1994.
10. *Розанов В. В.* Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994.

УДК 821.161.1.09"19" ; 821.161.1.09"18"

М. О. БаруткинаУральский Федеральный Университет им. Первого президента Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург)
lovemeri@mail.ru**БИБЛЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ
М. А. ВОЛОШИНА И Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

В статье рассматривается творческий диалог М. А. Волошина с Ф. М. Достоевским, основой которого становится религиозное мышление художников. В работе показывается, как Волошин и Достоевский осваивают в своих произведениях мотивы Книги Иова, сюжет о воскрешении Лазаря, образ Марии Магдалины. Доказывается, что Волошин воспринимает текст Библии сквозь призму романов Достоевского.

Ключевые слова: М. Волошин, Ф. Достоевский, диалог, Книга Иова, воскрешение Лазаря, Мария Магдалина, религиозное сознание, пути России.

М. О. BarutkinaUral Federal University named after the first President B. N. Yeltsin (Yekaterinburg)
lovemeri@mail.ru**BIBLICAL STORIES AND IMAGES IN THE CREATIVE DIALOGUE
OF MAXIMILIAN VOLOSHIN AND FYODOR DOSTOYEVSKY**

Creative dialogue of Maximilian Voloshin with Fyodor Dostoyevsky the basis of which is religious thinking of artists is considered in the article. It is shown in the work how Max Voloshin and Fyodor Dostoyevsky master motives of the Book of Job in the works, a plot about raising of Lazarus from the dead, Mary Magdalene's image. It is proved that Max Voloshin perceives the text of the Bible through a prism of Fyodor Dostoyevsky's novels.

Keywords: Max Voloshin, Fyodor Dostoyevsky, dialogue, Book of Job, raising of Lazarus, Mary Magdalene, religious consciousness, Russian paths.

В начале XX столетия художники пытались найти почву под ногами, искали объяснения прошлого, чтобы предположить, что ждет нашу страну на перепутьях истории. Тогда диалог с классикой просто стал одним из ежедневных диалогов для каждого автора, потому как иного прошлого творцу не дано. Можно сказать, что это не диалог, а просто влияние или переосмысление наследия литературы, но мы акцентируем внимание именно на «ситуации встречи» Волошина и Достоевского. Это взаимопроникновение и сосуществование, «со-бытие» вне времени и пространства. Эта «встреча» возможна только у авторов с одинаковым типом сознания. Так религиозность Достоевского и Волошина открывает им поле, на котором и возможно «вечное со-радование, со-любование, со-гласие» (1, 294).

Мы обратимся к одному из самых значимых сюжетов Библии, который нашел свое отражение в творчестве рассматриваемых авторов. Это Книга Иова, также нас интересуют авторские интерпретации образов Лазаря и Марии Магдалины.

Особое отношение Достоевского к библейскому тексту Книги Иова подчеркивает исследователь Мочульский: «Из всей Библии Достоевский больше всего любил Книгу Иова. Он сам был Иовом, спорящим с Богом о правде и правосудии. И Бог послал ему, как Иову, великое испытание веры» (8). Книга Иова становится одним из основным библейских сюжетов, положенных в основу последнего романа Достоевского «Братья Карамазовы». В ветхозаветной книге об Иове речь идёт о человеке, которого дьявол решил проверить, а Бог допустил это, потому что верил в его стойкость. Идея воздаяния за страдания на земле в творчестве Достоевского преобразуется в идею воздаяния в вечной жизни, так как после воскресения Христа стало возможным говорить о Царстве Небесном.

Книга Иова – это великая книга бунта и смирения. Книга бунта против человеческих страданий, боли, лишений и книга смирения перед промыслом Божиим о каждом человеке и о мире в целом. Великое страдание переживает Иов в одиночестве, потому что в ветхозаветном мире человек должен один на один остаться с Богом. Что происходит с Книгой Иова

в творчестве Достоевского? Она попадает на почву православия и преображается в соборное страдание всех героев. Страдает Митя, страдает Иван, Алеша, Зосима, более всех страдает семья Снегиревых, в частности отец семейства, который претерпевает все лишения Иова: и смерть ребенка, и нищету, и болезни, а потом и поругание от тех, кто «младше меня летами». В романе все эти линии развиваются как в книге Иова, от бунта к покаянию. Сначала все возмущаются устройством мира, даже Алеша скажет брату «Расстрелять!». А потом герои Достоевского, так или иначе, приходят к Миру. Зосима, который был поруган и оставлен, уже как бы, будучи прахом, принимает то воздаяние, которое будет за чертой жизни и смерти. Алеша падает в прах на землю и целует ее в главе «Канна Галилейская», а потом поднимается успокоенным и готовым служить Богу, потому что он *увидел* мир божий во всей полноте. Бунт будет и в вопросах Мити к Богу, которые перекликаются с высказываниями Иова. Звучит просьба ответить на вопрос: почему так, а не иначе устроен мир? Но примирение Дмитрия с Богом тоже произойдет, когда он окажется в прахе под землей и прозреет мудрое устройство жизни и примет его: «О да, мы будем в цепях, и не будет воли, но тогда, в великом горе, мы вновь воскреснем в радость, без которой человеку жить невозможно, а Богу быть» (6, 94).

Проследим, в чём же заключался творческий диалог М. А. Волошина с Достоевским. Волошин в своем поэтическом и философском трактате «Путями Каина» завершает картину распадающегося мира главой «Левиафан» (предпоследняя поэма). Левиафан – это древнее чудовище, которое Волошин вслед за Гоббсом рассматривает как государство. Характерно, что на место Иова Волошин становится сам. Как и во всех библейских мотивах и образах, которые мы рассматривали, Достоевский вводит евангельский сюжет, чтобы приблизить человека к Богу, дать ему пережить *те* события как часть своей жизни. Волошин проецирует евангельский сюжет на страну в целом. В центре его творчества – всегда Россия. Поэт говорит о её распятии, её страданиях, её искуплении. Иов смиряется после разговора с Богом и принимает свои страдания как должное, после этого происходит воздаяние и спасение. Герои Достоевского принимают мир каждый в отдельности, но в итоге – это соборный хор голосов, который принимает мир. Волошин же изображает не свои собственные страдания, но в ветхозаветном одиночестве (поэт – пророк) он новозаветно принимает весь мир, со всеми его страданиями и ужасами. Восемь поэм до «Левиафана» посвящены порокам земли, страданиям, боли и смерти. Человечество в предсмертной агонии поклоняется машинам, ведет себя как стадо, отказывается от божественного дыхания и впускает в себя пар, убивает братьев и учиняет насилие. По мнению Волошина, в новом веке нет соборного смирения и благодарности за страдания, поэтому вновь кто-то один должен все взять на себя. И потому финал такой:

«Замкнутый в гроб – живи!
 Таким Мой мир приемлешь ли?»
 – «Приемлю»... (4, 34).

Так, естественно, библейский текст проходит через сознание великого предшественника, чтобы войти в мировоззрение М. А. Волошина.

Евангельский сюжет о воскрешении Лазаря считается величайшей тайной Нового Завета, так как эта история есть предвестие воскрешения самого Христа. «Я есмь воскресение и жизнь», – говорит Иисус, когда Марфа сообщает ему о смерти брата. Это чудо – предтеча всеобщей вечной жизни. Смерть попирается, и если считать, что в человеке сокрыт весь мир (Царство Небесное внутри нас), то символически Христос воскрешает весь мир уже тогда. Это отчасти еще ветхозаветное чудо, потому что воздаяние, спасение Лазарь получает в земной жизни. Но мы воспринимаем его воскресение как пробуждение для вечности. Воскрешение как перерождение, изменение жизни, а понятнее всего будет, если мы назовем это таинство покаянием.

Вся сила этой истории концентрируется в финальных словах: «Лазарь, иди вон! И вышел умерший» (7, 116). Суть кроется именно в контрасте: умерший выходит из гроба, нет ничего более невозможного. Но именно это чудо Господь совершает с такой легкостью, будто это самое естественное явление в мире. «...Один мрак, зато он сгущен до последней мучительности, а эта его острота, его невыносимость и делает его предрассветным...» (2), – пишет Сергей Булгаков о художественном мире Достоевского, где герои и сама атмосфера похожи на состояние души Лазаря на третий день, если бы нам могли дать описания его переживаний. Могильная тьма и смрад, душа примиряется со смертью, даже находит успокоение в этой тьме. Подходит к концу третий день, на который возлагались хоть какие-то надежды, но все тщетно – смерть необратима. И вдруг, именно вдруг, сквозь эту беспросветную тьму тебе говорят – встань и иди. Отныне начинается новая жизнь, и ты воскресший идешь по истинному пути, больше не сбиваясь, но твою новую жизнь не опишут евангелисты, она останется вне текста Книги Книг, потому что так должно быть, потому что это история не о тебе. Те же принципы действуют и в произведениях Достоевского и Волошина. У Достоевского в романе «Преступление и наказание» символическая сцена Воскрешения Лазаря становится центральной. У Волошина тема воскрешения, восстания из могилы и бездны – смысловой центр цикла «Пути России».

Сначала есть смысл говорить о Достоевском, так как его видение этого образа более традиционное. Сцена чтения Евангелия о воскрешении четверодневного Лазаря находится в четвертой части, четвертой главы романа «Преступление и наказание». Раскольников ночью приходит к Сонечке на четвертый день после убийства, ведет себя как помешанный и разговаривает с ней о ее грехах, о ее падении, и, пытаясь найти для нее выход, понимает, что единственный путь это сумасшедший дом. Он без конца будет говорить, что у нее «ум мешается», а сам при этом с горящими глазами заставит читать Евангелие. Они одинаково помешаны и ждут чуда, верят в это невероятное спасение, перерождение. Размышления Раскольникова перемежаются не только с текстом Нового Завета, но и с комментариями о героине, у которой срывается голос и которая так произносит слова Марфы, будто сама исповедует бесконечную веру в воскресение. «<...> (и как бы с болью переведа дух, Соня раздельно и с силою прочла, точно сама во всеуслышание исповедовала): “Так, Господи! Я верую, что Ты Христос, Сын Божий, грядущий в мир”» (6, 345) Достоевский и текст выстраивает по принципам Священного Писания, отсюда и полифония – соборность, когда автор предельно скрыт в хоре. Здесь так же, как в истории с Лазарем, нам не дают узнать будущее героя после его воскресения, там просто начинается новая иная жизнь, но она за гранью повествования. Роман о другом и поэтому история о Раскольникове обрывается на том же месте, где история о Лазаре.

Логическим и символическим завершением сцены является не конец чтения Евангелия, а фраза: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (6, 347). Отсюда мы построим мост к Волошину и XX веку.

Для начала обратимся к произведению, в котором это событие, воскрешение Лазаря, названо напрямую. «На дне преисподней» Волошин пишет в 1921 году, в 1922 редактирует. Вторая редакция издаётся. Характерно название, так как Волошин дает нам взгляд самого Лазаря изнутри гроба. Это как раз сближает поэта с предшественником, потому что в Евангелии нет «взгляда изнутри».

У Достоевского это подчеркивается обстановкой в комнате – «в гробу»: «уродливая комната»; «сарай»; «окна на канаву» (будто и нет совсем, если все три во мрак); «угол ужасно острый»; «угол безобразно тупой»; «пустота»; «обшмыганные и истасканные обои»; «сыро и угарно». Абсолютное чувство не столько бедности, сколько мертвенности. Образ завершается фразой Раскольникова: «Вон какая у вас рука! Совсем прозрачная. Как у мертвой» (6, 24). То же мы видим и у Волошина. Пространство описано следующими словами: «диче и глу-

ше»; «мертвенная ночь»; «смердный ветр»; «темен»; «подвалы»; «кровавая лужа»; «моги-лы». Образ создается по атмосфере тождественный, но Волошин выходит на новый уровень: он хочет показать, что в гробу находится не только «убийца», но вся страна, весь мир. Ему важно вывести эту проблему из сферы частной жизни и поставить вопрос о судьбе Родины. Естественно, Волошин выбирает более яркую, цепляющую взгляд лексику: если у Достоевского повторялось слово «странно», то здесь появляется «смердно, глухо, дико».

Главной сближающей чертой оказывается, с какой точки зрения авторы дают нам увидеть Лазаря: оба показывают гроб изнутри, чтобы и мы прошли этот путь, чтобы и мы почувствовали смерть и воскресение. Здесь нельзя напрямую говорить о влиянии Достоевского на стихотворение Волошина, но, прямая аллюзия на «Преступление и наказание» возникает:

«Что искус дан тебе суровый:
Благословить свои оковы,
В темнице простираясь ниц,
И правды воспринять Христовой
От грешников и от блудниц» (3, 263) («Родина», 1918).

В этом тексте основной оказывается тема израненной и измученной России. Но каким бы страшным не был этот путь, она должна пройти его до конца. И тут возникает ассоциация с образом Раскольников и Сонечки, которые склонились над чтением «вечной книги». У Раскольникова был страх, он не хотел каяться, но свернуть с пути ему не дали «сторожевые Херувимы». Его уберегли от того, что привело бы к гибели души. «Хмель» свободы не давал покоя герою Достоевского. По Волошину, этот «хмель» не дает смиренной жизни и всей России. Волошин показывает путь, в котором человек должен оттолкнуться от дна, чтобы подняться, то есть умереть, чтобы воскреснуть. И здесь мы видим сюжет о воскресении Лазаря не только в евангельском контексте, но и в окружении текста Достоевского.

Продолжая говорить о романе «Преступление и наказание», мы рассмотрим второй главный образ в произведении – Сонечка Мармеладова, которая воплощает собой путь Марии Магдалины. Мария – это блудница, которая была одержима бесами и Христос исцелил ее, тогда она все оставила и пошла служить Богу. Она единственная из учеников, кто не отказался от Христа, кто до конца стоял с ним на Голгофе, а потом она была первая, кому Христос явился воскресшим. Ей была доверена проповедь о том, что чудо свершилось и пророчество исполнилось. Мария жила близ Капернаума до встречи с мессией, а Сонечка снимала комнату у Капернаумовых («Живет же на квартире у портного Капернаумова, квартиру у них снимает» (6, 24)). Соня тоже была блудницей, пока не встретила своего Христа. Соединение героини с этим библейским образом может показаться противоречивым, потому что мы до этого писали, что Раскольников не Христос, но человек, Лазарь. На самом деле противоречия здесь нет, так как Сонин подвиг заключается в том, чтобы прозреть Христа в человеке, она видит образ и подобие Божье в простом падшем, еще даже не покающемся герое. Соня не видела Христа как Магдалина, но она поверила в него и исцелилась. Соня не только уверовала, она еще прошла путь сподвижницы до конца: пошла на Голгофу со своим Христом. И это не сотворение себе кумира, не замена образа Всевышнего на образ земного, ибо «в каждом разбойнике чти распятого в безднах Бога».

С одной стороны, Достоевский вновь создаёт образ, который по своему смыслу не противоречит евангельскому. Но, с другой стороны, мы видим, что Соня идет дальше, она как бы поднимается выше, потому что распространяет свою любовь не только на достойного, но на любого, кто в ней нуждается. Для Волошина важно показать Россию не только святой, но и грешницей. Она уподоблена в его стихах нагой и изнасилованной женщине – блуднице, которая должна рано или поздно отряхнуть с себя всю грязь и пойти на Голгофу за Христом. Трудно здесь не угадать судьбу Магдалины.

В стихотворении «Святая Русь», вопреки смыслу названия, путь России уподоблен судьбе поруганной, нищей, «гулящей» девушки, которая оставляет стезю греха, чтобы стать «во Христе юродивой». Тот же женский образ варьируется и в стихотворении «Русь гулящая». Он, несомненно, аллегорично связан с образом Магдалины через диалог Волошина с Достоевским. Образ покаявшейся блудницы Сонечки Мармеладовой трансформируется в поэзии Волошина в символ современной России. Юродство, то есть помешательство, безумие постоянно возникает в романе как характеристика Сони Мармеладовой. «Юродивая! Юродивая!» – произносит про себя Раскольников, когда видит, что и во мраке, в падении, на самом дне остается она свято верящей. Сближение образа Магдалины с Россией у Волошина происходит через это «юродство», которое так свойственно героиням Достоевского (от Сонечки до Хромоножки). Самым характерным моментом в центральной главе романа является прозрение Раскольникова, что Сонечка при внешних грехах абсолютно чиста, поскольку грязь не коснулась ее: «Ведь этот позор, очевидно, коснулся ее только механически; настоящий разврат еще не проник ни одной каплей в ее сердце: он это видел, она стояла перед ним наяву...» (6, 341). Только тот, кто любит, может увидеть это сокрытое от всех сияние и понять, что блудница это «одеяние» святой, иначе она бы никогда не покалась. У Волошина встречается крайне похожая мысль, но только выраженная в поэтической форме: «Святая Русь покрыта Русью грешной» (3, 261).

Если представить, что Книга Книг – это поток света, а творчество Достоевского это зеркало, то луч Благой вести достигает Волошина уже, будучи отраженным. Это отражение отраженного создает своеобразную анфиладу зеркал, бездонность смыслов.

Литература

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
2. Булгаков С. Н. Русская трагедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vehi.net/bulgakov/tragediya.html>
3. Волошин М. А. Стихотворения и поэмы. Т. 1. М., 2008.
4. Волошин М. А. Стихотворения и поэмы. Т. 2. М., 2004.
5. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М., 2010.
6. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М., 2010.
7. Евангелие от Иоанна (15:44) Книги Нового Завета. М., 2001.
8. Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://rumagic.com/ru_zar/religion_rel/trushova/1k/j70.html.

УДК 821.161.1.09"19"

А. А. Чевтаев

Государственная полярная академия (г. Санкт-Петербург)
achevtaev@yandex.ru

ПОЭТИКА АНИМИЗМА В СТИХОТВОРЕНИИ Н. ГУМИЛЕВА «КАМЕНЬ»

В работе рассматривается сюжетное строение стихотворения Н. Гумилева «Камень» (1908) в аспекте анимистических представлений о бытии. «Одушевление» природной реалии («камня») происходит посредством акцентирования событийности в структуре лирического сюжета, получающего нарративное развертывание и представляющего собой лирический «рассказ» о соприкосновении «я» человека с принципиально иной бытийной сущностью. Реализуемая в данном стихотворении поэтика анимизма оказывается одним из способов постижения многомерности бытия, характеризующих художественную онтологию в доакмеистическом творчестве поэта.

Ключевые слова: Н. Гумилев, анимизм, лирический нарратив, лирический субъект, мифопоэтика, сюжетостроение.

A. A. Chevtaev

State Polar Academy (St. Petersburg)
achevtaev@yandex.ru

THE POETICS OF ANIMISM IN NIKOLAY GUMILYOV'S POEM «THE STONE»

The plot structure of the poem «The Stone» (1908) by Nikolay Gumilyov in aspect of animistic perception of being is examined in the present article. «Animation» of natural actual phenomenon («the stone») happens by accenting of eventness in structure of lyrical plot, receiving narrative deployment and representing the lyrical «story» about contact of human's «self» with the principally other ontological essence. What is realisable in this text, is that poetics of animism is one of the ways of comprehension of multidimensionality of human existence, characterising the artistic ontology in the pre-acmeistic Nikolay Gumilyov's work.

Keywords: Nikolay Gumilyov, animism, lyrical narrative, lyrical subject, mythopoetics, plot structure.

Ключевой константой смыслообразования в художественном мире Николая Гумилева является принципиальная мифологизация представлений о бытии, соединяющая различные сферы осмысления реальности (историческую, религиозно-мистическую, геософскую, личностно-эмпирическую, собственно эстетическую) в едином векторе постижения целостности Мироздания. Осознание онтологических противоречий миропорядка и поиск путей их преодоления, образуя ценностно-смысловой центр творчества поэта, оказываются укорененными в экспликацию культурных мифологем и архетипических моделей соотношения личного и универсального начал существования человека. Поэтому следы актуализации архаического опыта мировой культуры, обнаруживаемые в поэтическом универсуме Н. Гумилева, чрезвычайно разнообразны и многомерны.

Помимо художественной реконструкции мифологических систем разных народов, устремленность к бытийному единству в творчестве поэта, реализуется за счет репрезентации таких форм архаического мышления, как магия, тотемизм и анимизм. Эксплицируемые в структурно-семантической организации отдельных стихотворений, в совокупности они образуют онтологический каркас гумилевского миропонимания, основой которого мыслится целостность и нераздельность всех возможных проявлений бытия.

Одним из характерных способов мифологизации индивидуально-авторского видения мира в поэтике Н. Гумилева оказывается утверждение анимистических представлений о сущности Мироздания. Согласно Э. Б. Тайлору, анимизм являет собой «верования в управляющие божества и подчиненных им духов, в душу и в будущую жизнь» (12, 212), в основе которых находится принципиальное одушевление всей природы. Естественно, что анимистическое наделяние витальными силами всего сущего, в том числе и предметов неживой природы, как залог целостности универсума, зачастую сопрягается с различными магическими прак-

тиками, результатом которых становится изменение тех или иных ситуаций в эмпирической действительности. Как указывает Дж. Фрэйзер, в древности «считалось, что <...> неодушевленные предметы, подобно животным и растениям, могут оказывать на окружающее как благотворное, так и вредное воздействие благодаря их внутренней природе или умению колдуна использовать при случае их свойства» (13, 38). Именно верификация влияния магической активности природного мира, феномены которого наделяются сознанием и волевыми качествами, образует один из параметров мифопоэтики в раннем творчестве Н. Гумилева.

Наиболее отчетливо анимизм как основа представлений о бытии и как онтологический фактор взаимодействия человека и окружающего мира проявляется в стихотворении «Камень», написанном в 1908 году и вошедшем в третью поэтическую книгу Н. Гумилева «Жемчуга» (1910). Помещенный поэтом в «Жемчуг черный», первый раздел книги, «общая тональность» которого «определяется мотивами смерти» (11, 39), данный текст продуцирует мортальную семантику посредством мотива «одушевления» камня. Анимистическое видение действительности, определяющее специфику сюжетного развертывания в этом стихотворении, вскрывает глубинные пласты отношений на оси «человек – Мироздание» в аспекте соприкосновения с иррациональными силами универсума.

Отметим, что определить источник создания «Камня» с той или иной степенью достоверности пока не удастся. Так, по мнению Н. А. Богомолова, основой написания стихотворения является сказка Ж. Санд «Великан Иеус» (1873) (2, 498), в которой повествуется о человеке, раздавленном каменным великаном. С. Л. Слободнюк, напротив, возводит сюжетно-тематический уровень данного текста к «распространенному в Пиренеях поверью о том, что есть некий камень, прикосновение к которому вызывает бурю» (10, 168). В свою очередь подзаголовки «Бретонская легенда», которым поэт снабдил стихотворение «Камень» при первой публикации (3, 309), указывает на кельтские корни поэтического замысла.

Интерес Н. Гумилева к мифологическим представлениям кельтов прослеживается в целом ряде его произведений (в стихотворениях «Оссиан» (1905), «Всадник» (1916), «Канцона» («Как тихо стало в природе...») (1918), «Дева-птица» (1920), в драматической поэме «Гондла» (1917), в незавершенной пьесе «Красота Морни» (1920)). Однако, как показывает М. В. Семенихина, рецепция данной архаической традиции в творчестве поэта идет по пути «вольной интерпретации мотивов кельтской мифологии» (9, 76). Такая произвольность и размытость осмысления легенд и сказаний кельтских народов присуща и поэтике «Камня». Здесь акцентирована не столько мифологическая конкретика, сколько общая природно-магическая картина мира древних бретонцев, явленная пейзажными деталями пространства («море», «башни», «пустынные поля»), упоминанием кельтских жрецов – друидов и представлением о сверхъестественной силе камней, культ которых лежит в основе мифологии кельтских народов, поклонявшихся мегалитическим сооружениям: менгирам, дольменам и кромлехам (14, 136). Соответственно, можно предположить, что, исходя из архаических верований кельтов, Н. Гумилев изображает ситуацию «одушевления» камня, свойственную мифологическим системам многих народов (13, 38–39), и тем самым репрезентирует универсальную модель анимистического миропонимания.

Итак, обратимся к сюжетной реализации анимизма в стихотворении «Камень» в аспекте его смыслопорождающих функций. В 1-й строфе в центр изображения помещается художественный знак, актуализированный заглавием, и лирическое высказывание носит отчетливый описательный характер: «Взгляни, как злобно смотрит камень, / В нем щели странно глубоки, / Под мхом мерцает скрытый пламень; / Не думай, то не светляки!» (3, 169) С самого начала текстового развертывания в облике «камня», во-первых, посредством олицетворения («злобно смотрит») акцентируется его «одушевленность» и латентная жизненная сила, а во-вторых, обозначена враждебность по отношению к окружающему миру. Кроме того, в его

описании подчеркнута угрожающая таинственность («щели странно глубоки», «мерцает скрытый пламень») и иноприродная сущность, изначально нивелирующие в данном знаке функции пейзажной детали. В свою очередь, лирический субъект, занимая позицию вневходимости по отношению к изображаемой реальности, за счет апелляции к некому другому «я» («взгляни», «не думай») формирует модель отношений «посвященный – неофит», в которой он предстает носителем сакральных знаний о тайне «камня», а адресат его речи характеризуется профанным миропредставлением.

2-я строфа раскрывает причины появления «камня» в мире людей: «Давно угрюмые друиды, / Сибиллы хмурых королей, / Отмстить какие-то обиды / Его призвали из морей» (3, 169). Как видно, здесь объясняется его инобытийное происхождение: функция посланника других миров, которой наделяется «камень», сопрягает анимистические представления о наличии «души» у неживого предмета с природной магией, которой воздействуют на земную действительность адепты тайных знаний. «Друиды» как первопричина вторжения «камня» в человеческий мир, с одной стороны, акцентируют кельтский мифологический контекст, а с другой – за счет перифраза «Сибиллы хмурых королей», отсылающего к древнегреческим мистериальным явлениям, в которых сибиллами именовались «прорицательницы, в экстазе предрекающие будущее (обычно бедствия)» (7, 430), возводятся к универсальному мифологизму. Таким образом, «камень» здесь предстает магическим проводником чужой воли. Пространственная оппозиция «земная твердь / море», противопоставляющая «посюсторонний» и «потусторонний» миры, здесь также продуцирует идеологему изначальной аморфности универсума. Как отмечает М. В. Смелова, в стихотворении Н. Гумилева «связь камня с морской стихией (“призвали из морей”) обозначает его *связь с первоначальным хаосом*, который в мифологической традиции всегда имеет вид океана, пучины вод» (11, 47). Соответственно, «одушевленный» «камень» маркирует вторжение хтонического начала в упорядоченное человеческое существование, что объясняет принципиальную враждебность «каменного» существа по отношению к миру людей.

В 3-й строфе происходит отчетливая персонификация данного знака: «камень» наделяется поведенческими чертами и волевыми качествами: «Он вышел черный, вышел страшный, / И вот лежит на берегу, / А по ночам ломает башни / И мстит случайному врагу» (3, 169). Эпитеты «черный» и «страшный» усиливают семантику угрозы и потенциальной смертоносности, вступающую в некоторое противоречие с традиционной мифопоэтической символикой «камня», в спектр значений которого входят «стабильность, продолжительность, надежность, бессмертие, нерушимость, вечное, сцепление, неуничтожимость Высшей Реальности» (4, 125). В гумилевском стихотворении очевидно присутствует данный семантический комплекс, однако он получает негативные коннотации, в результате чего «вечность» «камня» мыслится как внечеловеческое, хтоническое измерение бытия.

Здесь же акцентировано смещение лирического высказывания к балладному полюсу сюжетостроения, в основе которого лежит пересечение границы между земным и «потусторонним» локусами персонажем из иной реальности, который «является в “этот” мир, вступая в губительный контакт с героем из “здешнего” мира, и заканчивается такая встреча катастрофой» (6, 126). Такой переход пришельца-«камня» из инобытия в человеческую реальность эксплицируется посредством пространственной координаты «берег», лиминальное значение которой определяется приобретением потусторонним посланником антропоморфных качеств. Являясь в мир людей, «камень» ведет себя подобно человеку, противопоставляя свою волю человеческому миропорядку. Такое столкновение персонифицированного хаоса и земных реалий подчеркивается мотивом разрушения: «одушевленный» «камень» уничтожает каменные сооружения – «башни», «умерщвленные» созидательной волей человека: «А по ночам ломает башни / И мстит случайному врагу».

Как видно, развертывание лирического сюжета здесь приобретает динамический характер, усиливающийся в следующей строфе стихотворения: «Летит пустынными полями, / За куст приляжет, подождет, / Сверкнет огнистыми щелями / И снова бросится вперед» (3, 169). Однако динамика здесь определяется не значимыми изменениями в изображаемом мире, а повторяющимися поступками «камня»-персонажа, в которых проявляется его иноприродная витальность и таинственная враждебность. Его поведение всецело соответствует изначальной магической ипостаси: скрываясь, нести гибель противнику, коим выступает человек. Движение «камня» подчиняется циклической неизменности, акцентируя присущую ему семантику онтологического постоянства.

Сюжетный поворот намечается в 5-й строфе, где противостояние инобытийного существа и человеческого «я» реализуется посредством действия, потенциально совершаемого вторым по отношению к первому: «И редко кто бы мог увидеть / Его ночной и тайный путь, / Но берегись его обидеть, / Случайно как-нибудь толкнуть» (3, 169). Лирический субъект здесь вновь актуализирует собственную позицию «всеведения» посредством императивного обращения к некому адресату. Однако, в свете эксплицированной в предыдущих точках сюжетного развития действенной враждебности «камня» к человеческому миру как таковому, данное апеллятивное предупреждение мыслится обращенным к любому человеку. Пренебрежение к «потустороннему» пришельцу, пусть и ненамеренное, влечет за собой необратимые катастрофические последствия, получая событийный статус.

В 6-й строфе лирическое высказывание переводится в нарративный регистр сюжетного развертывания, являя собой «рассказ» о последствиях нанесенного оскорбления: «Он скроет жгучую обиду, / Глухое бешенство угроз, / Он промолчит и будет с виду / Недвижен, как простой утес» (3, 169–170). Здесь происходит резкая смена темпоральной перспективы: повествовательная репрезентация событий теперь переносится в план будущего времени. Согласно В. Шмиду, в структуре нарратива «для точки зрения время имеет значение не само по себе, а как носитель перемен идеологического характера» (15, 124). Именно ценностная трансформация «точки зрения» лирического субъекта определяет дальнейшее развитие лирического сюжета. Она маркируется изменением поведения инобытийного персонажа. Во-первых, здесь усиливаются анимистические коннотации: «одушевленность» «камня» индексируется его экспрессивно-эмоциональным состоянием («жгучая обида», «глухое бешенство угроз»), вскрывающим тождественность этих «переживаний» человеческому мировосприятию. Во-вторых, меняется исходный импульс мстительного преследования онтологического «врага»: если в начале стихотворения «камень» исполняет волю призвавших его магических сил, то теперь его месть индивидуализируется и носит самостоятельный характер, что абсолютизирует неотвратимость ее свершения.

Именно повествование о неизбежном возмездии «камня» организует развитие лирического сюжета в 7-й и 8-й строфах: «Но где бы ты ни скрылся, спящий, / Тебе его не обмануть, / Тебя отыщет он, летящий, / И дико ринется на грудь. // И ты застонешь в изумленье, / Завидя блеск его огней, / Заслыша шум его паденья / И жалкий треск твоих костей» (3, 170). Динамика событийного ряда, размыкающая цикличность сюжетного развития, трансформирует субъектную позицию относительно диегесиса. Грамматическая форма 2-го лица приобретает обобщенно-личное значение: при сохранении изначальной адресатной направленности в семантику местоимения «ты» включается и собственное «я» лирического субъекта как участника повествуемого события. По сути, 2-е лицо здесь индексирует «обращение повествователя к самому себе <...>, причем повествователь как бы растворяется в адресате» (8, 212). В свою очередь, такое семантическое тождество лирического субъекта и адресата, обозначающее человека как такового, судьбе которого причастен каждый, сопрягаясь с их формальным расподобием, позволяет повествователю выйти за пределы собственного «я» и рассказывать

о своем гибельно-катастрофическом столкновении с персонифицированной «потусторонней» стихией как о событии грядущего.

«Нераздельность и неслиянность» лирического субъекта с персонажем-адресатом продуцирует совмещение изначально противопоставленных смысловых позиций «посвященного» и «неофита»: повествователь обладает **сакральным** знанием о событиях, которые в будущем произойдут с его **профанным** «я». Таким образом, здесь формируется своеобразный «провиденциальный» нарратив, в котором свершения грядущего в силу их неотвратимости поддаются повествовательной репрезентации. Такая «провиденциальность» видения субъектом будущих событий в рассматриваемом стихотворении соотносима с распространенными в ранней поэзии Н. Гумилева сновидческо-визионерскими ситуациями, среди которых, как указывает М. Баскер, особо выделяется ситуация «”необыкновенного” состояния “сна наяву”» (1, 25–26), продуцирующая идеологему «прапамяти», воспоминания о «доисторическом опыте человечества вообще» (1, 30). «Рассказ» о смертоносном нападении на человека «одушевленного» «камня» оказывается тождественным представлению универсального сновидческого опыта, в результате чего снимается темпоральная градация: прошлое, настоящее и грядущее становятся одинаково проницаемыми для «взгляда» лирического субъекта.

Поэтому последствия встречи человека с «камнем», изображенные в 9-й строфе, при формальном сохранении будущего времени повествования, мыслятся как факт архаического прошлого: «Горячей кровью пьяный, сытый, / Лишь утром он оставит дом, / И будет страшен труп забытый, / Как пес, раздавленный быком» (3, 170). Знак «кровь», соединяющий на синтагматической оси текста торжество «потустороннего» пришельца и «труп» человека, по мысли М. В. Смеловой, актуализирует «символику жертвоприношения» (11, 48), которого требуют хтонические силы, воплощенные в «живом» «камне». В свою очередь, смерть, в силу размывания бытийных границ самополагания лирического субъекта в художественном универсуме, ритуализируется и получает статус инициации. Профанное «я», объективированное в адресатное «ты», погибает («будет страшен труп забытый»), в результате чего субъектная «точка зрения» обнаруживает возможность сакрализованного «всеведения», преодолевая материально-физическую ограниченность существования.

На мнимый характер гибели человека указывает также несовпадение ее репрезентации и итоговой точки сюжетного развития текста. В 10-й, финальной, строфе изображается «возвращение» «камня» к начальной точке его движения в «посюстороннем», человеческом мире: «И, миновав поля и нивы, / Вернется к берегу он вновь, / Чтоб смыли верные приливы / С него запекшуюся кровь» (3, 170). «Возврат» к «берегу», маркирующему границу между земным и иноприродным локусами, как видно, сопровождается затиханием витальной активности и враждебности «камня». Его онтологический маршрут замыкается в кольцо, что свидетельствует о выполненном предназначении: свершении «возмездия», означаемым которого оказывается приобщение человеческого «я» к подлинному знанию о Мироздании, явленному преодолением смерти.

Соответственно, в структуре стихотворения происходит взаимодействие циклической и линейной моделей сюжетостроения. Как отмечено Ю. М. Лотманом, «в циклических мифах <...> можно определить порядок событий, но нельзя установить временных границ повествования: за каждой смертью следует возрождение и омоложение, за ними – старение и смерть» (5, 231). В том случае, когда в циклическую структуру встраивается линейное развитие событийного ряда, в формируемой картине мира «нарастание зла» связывается «с движением времени, а исчезновение его – с уничтожением этого движения, со всеобщей и вечной остановкой» (5, 231). Как видно, в умилевском «Камне» нарративно разворачиваемая событийность противостояния феномена неорганической материи, приобретающего антропоморфные черты, и человеческого сознания, сменяется констатацией бессобытийной

универсальности миропорядка. Причем приобщение человека к онтологической целостности универсума индексируется финальной ситуацией лирического повествования: «кровь», которую смоят с «камня» «верные приливы», метонимически обозначающие архаическую первозданность всего сущего, символизирует постижение лирическим субъектом бытийных основ Мироздания.

Таким образом, анимистическое миропредставление, репрезентируемое в структуре стихотворения Н. Гумилева «Камень» и определяющее специфику его сюжетного развертывания, становится ценностно-смысловой основой постижения лирическим субъектом сущности миропорядка. Гибельное столкновение человека с «одушевленной» природной реальией мыслится онтологическим преодолением смерти, получая статус инициации и тем самым открывая путь к обретению бытийной полноты универсума и абсолютной неустранимости существования.

Литература

1. *Баскер М.* Ранний Гумилев: путь к акмеизму. М., 2000.
2. *Богомолов Н. А.* Примечания // Гумилев Н. С. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. М., 1991.
3. *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910). М., 1998.
4. *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М., 1995.
5. *Лотман Ю. М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992.
6. *Магомедова Д. М.* Баллада // Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2011.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М., 1992.
8. *Падучева Е. В.* Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996.
9. *Семенихина М. В.* Ирландские мотивы в русской литературе Серебряного века // Мифы и реальность в современной англоязычной картине мира. Вып. 1. СПб., 2011.
10. *Слободнюк С. Л.* Н. С. Гумилев: Проблемы мировоззрения и поэтики. Душанбе, 1992.
11. *Смелова М. В.* Онтологические проблемы в творчестве Н. С. Гумилева. Тверь, 2004.
12. *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура. М., 1989.
13. *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь. М., 1986.
14. *Широкова Н. С.* Мифы кельтских народов. М., 2004.
15. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.

УДК 821.161.1.09"19"

А. А. Алексеева

Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
kisika7@ya.ru

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ С. А. КЛЫЧКОВА

В статье доказываемся, что христианские мотивы являются сквозными в лирике новокрестьянского поэта С. А. Клычкова и обеспечивают смысловую интеграцию его стихотворений. В работе показывается, что христианские мотивы в художественной системе Клычкова особым образом трансформируются и переплетаются с фольклорно-мифологической символикой. Сопряжение христианских и языческих элементов в лирике Клычкова оценивается как отражение специфических черт русского национального сознания.

Ключевые слова: новокрестьянские поэты, христианские мотивы, С. А. Клычков, «Заклятие смерти».

A. A. Alekseyeva

Nekrasov Kostroma State University
kisika7@ya.ru

CHRISTIAN MOTIFS IN THE LYRICAL POETRY BY SERGEY KLYCHKOV

The article proves that Christian motifs pass through the lyrics of the new peasant poet Sergey Klychkov and provide semantic integration of his poems. The work shows that Christian motifs in the artistic system of Sergey Klychkov are particularly transformed and interlinked with folk-mythological symbolism. Conjunction of Christian and pagan elements in the lyrics of Sergey Klychkov is supposed as a reflection of specific features of Russian national mind.

Keywords: new peasant poets, Christian motifs, Sergey Klychkov, «Conjuring of Death».

Отечественные литературоведы относят С. А. Клычкова к числу новокрестьянских поэтов (наряду с С. А. Есениным, Н. А. Клюевым, А. В. Ширяевцем и др.). Термин «новокрестьянские поэты» является условным, и сами авторы так себя не называли. Однако литературоведы выделяют ряд общих для поэтов факторов, позволяющих говорить о том, что «Есенин, Клюев, Клычков и другие представляли в литературном процессе сложившееся направление» (3, 5). Н. М. Солнцева (3) среди таких факторов отмечает провинциальное происхождение авторов, образование, полученное в простонародной среде, и их трепетное отношение к вере, напрямую связанное с деревенским укладом, в котором жили и воспитывались будущие поэты. Христианская вера всегда оставалась одной из важнейших ценностей русской деревни. Это обстоятельство, несомненно, влияло на творчество поэтов-новокрестьян. Нередко в их произведениях звучат христианские мотивы, фигурирует характерная для церковного быта и обрядов лексика, встречаются имена святых.

С. А. Клычков родился в селе Дубровки Тверской губернии в семье сапожника-старобрядца. Его происхождение во многом объясняет то, что ранние произведения Клычкова характеризуются частотой обращения автора к теме родной природы, родного края, отчего дома, повествованием о быте простой крестьянской семьи, обычных деревенских мальчишек. Так в стихотворении «Детство» автор рисует читателю картины из детских лет жизни. Воспоминание лирического героя о начале жизненного пути теснейшим образом связано с духовным состоянием молитвы, с мыслью о присутствии Бога, внушённой лесным краем, далёким от городского мира:

Помню: филины кричали,
В тёмный лес я выходил,
Бога строгого в печали
О несбыточном молил...
(«Детство», 1910) (1, т. 1, 62).

Деревня не мыслится автору без церкви. Наряду с пением птиц и журчанием ручьёв, жизнь сельских жителей непременно сопровождается колокольным звоном как знаком богохранимой земли, присутствием Бога в жизни людей:

Оттого-то вдоль полян
Плыл серебряный туман,
И звонили добела
На селе колокола.
(«Детство», 1910) (1, т. 1, 63).

В том же в 1910 году поэт обращается к теме Богородицы. В первой книге Клычкова «Песни» печатается стихотворение «Образ Троеручицы». Здесь икона представляется вовсе не как атрибут веры в крестьянской избе, а становится объектом художественного описания, имеющего явный философский подтекст:

Образ Троеручицы
В горнице небесной
В светлой ризе лучится
Силою чудесной.

Три руки у Богородицы
В синий шёлк одеты
Три пути от них расходятся
По белому свету...
(«Образ Троеручицы», 1910) (1, т. 1, 61).

Образ трёх путей (к синему морю – «к веселию», «к тёмным елям» – к печали, к неизвестности) трактуется исследователем Борисом Романовым с биографической точки зрения. Литературовед говорит о том, что «первый путь – в Италию, по которой девятнадцатилетний Клычков путешествовал. Второй – возвращение в родную Дубровку, к трудной жизни родительского дома <...> А третий путь – неизвестное будущее поэта» (2, 36). Хотя исследователь и называет своё истолкование поверхностным и недостаточным, оно имеет право на существование. Мы считаем, что образ Троеручицы не случайно связывается в стихотворении Клычкова с размышлениями лирического героя о путях движения его жизни и судьбы. В произведении представлено лишь описание этих трёх путей. Лирический герой не делает своего рокового выбора, однако любой выбранный им путь окажется благословлённым: Богородица словно за руку поведёт человека по этой дороге, всегда будет с ним незримым спутником. Данный факт перекликается с русской традицией благословления на долгий путь иконой и крестным знаменем, к описанию которой Клычков прибегает в стихотворении «Прощай, родимая сторонка...»:

Прощай, родимая сторонка,
Родная матушка, прости,
Благослови меня иконкой
И на дорогу покрести...
(«Прощай, родимая сторонка...», 1917–1918) (1, т. 1, 122).

Обращая внимание на время написания стихотворения, можно предположить, что лирический герой прощался не столько с родным селом, сколько с «Русью уходящей», теряющей христианские корни, обретающей «новую веру». Однако лирический субъект просит мать проводить его по исконным традициям, подчёркивая тем самым, что он не желает расставаться с верой, так свято некогда хранимой в родном краю. Н. М. Солнцева, говоря о новокрестьянских поэтах в целом, справедливо характеризует их как «людей верующих», сохранивших свои религиозные взгляды «и после Октябрьской революции» (3, 8).

В 1914 году Клычков вновь обратится к теме Троеручицы в стихотворении «Вся в тумане, в дремоте околица...». Интересным в данном произведении представляется тот факт, что наряду с Богородицей появляется образ русалки. В одном стихотворении сопряжены христианские и мифологические мотивы. Деревня испокон веков славилась не только своей

привязанностью к церкви, но и огромным количеством сказаний и легенд, существованием демонологии, верой в тёмные силы, бытованием различных примет. В мировоззрении деревенского жителя парадоксально соединяются почитание христианских традиций и интерес к языческой вере. Отсюда в стихотворении Клычкова – сосуществование образов, пришедших из христианства и язычества: Троеручицы и русалки:

Смотрит в очи ей лик Троеручицы,
А в углу предрассветная мгла –
«Полно плакать, родимая, мучиться,
Ты бы лучше вздремнула, легла...»

Уж светает, уж брезжится по полно,
Уж мелькает русалочья тень...

(«Вся в тумане, в дремоте околица...», 1914) (1, т. 1, 113).

В описании деревенского уклада жизни С. А. Клычков обращается к теме крестьянских будней. Они несомненно связаны с работой, крестьянами-грузчиками. Так, например, в цикле стихотворений «Кольцо Лады» автор, рисуя картины работы в поле, обращает внимание на то, что молитва всегда помогала человеку в тяжёлом труде. Изображённое поэтом окончание трудового дня также неизменно знаменуется разговором человека с Богом:

Поздно дед пришёл с покоса
Дед метал последний стог –
Долго, долго бил он косу
И молился на восток...

(«Поздно дед пришёл с покоса...», 1913) (1, т. 1, 95).

Стог, как дружка на поляне,
И бока его в росе,
Звёзды клонятся в тумане,
Скоро выйдут поселяне
И согнутся в полосе!
И, до вечера на жнитве
Не сложа усталых рук,
В громкой песне и молитве
Будут славить дедов плуг!..
(«Зоряница», 1912) (1, т. 1, 96).

Из последнего стихотворения видно, что молитва не только сглаживает тяжёлые трудовые будни крестьян, но и объединяет поколения, становится залогом духовной близости ныне живущих людей и тех, кто много лет назад также сгибался в полосе и пел ту же молитву.

Ранняя лирика С. А. Клычкова буквально пронизана фольклорными мотивами, часто подчёркивающими тесную связь, родство человека и природы. Окружающий мир в поэзии Клычкова, как и в творчестве других новокрестьянских писателей, приобретает человеческие черты. Однако, важно отметить, что и христианские представления проникают в образ природного мира, созданного поэтом. Например, в стихотворении «По лесным полянам...» месяц метафорически уподоблен православной иконе:

И висит иконой
Месяц над поляной,
И кладёт поклоны
Старец мудрый, старый...

(«По лесным полянам...», 1913) (1, т. 1, 62).

Образ зари в стихотворениях Клычкова часто обрастает христианскими мотивами. Так, в уже упомянутом произведении «Поздно дед пришёл с покоса...» лирический герой молит-

ся на восток (сторону света, где встаёт солнце). В другом стихотворении встречаем сравнение зари с окладом иконы:

Там в лесу, на косогоре,
У крыльца и у окон,
Тихий свет – лесные зори,
Как оклады у икон...

(«В нашей роще есть хоромы...», 1914, 1918) (1, т. 1, 123).

Христианские мотивы поздней лирики С. А. Клычкова, в силу исторических и биографических причин, приобретают несколько иную функцию в его произведениях. Автор уходит от образных сравнений природного мира с церковными атрибутами, от ярких воспоминаний из детства о разговорах с Богом. Поздние стихотворения поэта уже представляют собой раздумья о новой России, которая кажется ему оставленной Богом. В стихотворении «Мы отошли с путей природы...» лирический герой провозглашает:

Наш путь – железная дорога,
И нет ни троп уж, ни дорог,
Где человек бы встретил Бога
И человека – Бог!

(«Мы отошли с путей природы...», 1925, 1930) (1, т. 1, 238).

Уже в самом названии произведения заключена авторская мысль о том, что человечество отстранилось от Бога и от природы, которые были так близки в ранних стихотворениях автора. В этом стихотворении Клычков художественно воплощает трагический конфликт «живого» и «железного», который был актуален для всех авторов-новокрестьян. Образ железной дороги предстаёт в осмыслении Клычкова символом обезбоженного мира: поруганной природы, погубленной деревни, растоптанных национальных святынь.

Идея богооставленности мира ярко и сильно в художественном отношении воплощена в одном из последних произведений автора – цикле «Заклятие смерти». Мотив сожаления об ушедшей крестьянской Руси, а вместе с ним и утрате ценностей христианской веры, становится сквозным в названном лирическом единстве. На основе приёма антитезы построены образы старой и новой России. Старую деревенскую Русь автор называет «царством стариков», характеризует её через образ деда, который сшил себе саван и удалился в небытие. Новую Россию автор связывает с образом пьющего отца и внучат с неясной походкой, которые не смогут более свято хранить традиции предков. Данная мысль подчёркивается повествованием о нынешнем состоянии символа веры, главного атрибута церковного быта русского человека, красного угла:

Да и сам я часто спяна
Тычу в угол кулаки,
Где разжились тараканы
И большие пауки!
Где за дымкой паутинной
В темном царстве стариков
Еле виден Спас старинный
И со Спасом рядом штоф.

(«Сколько лет с божницы старой...») (1, т. 1, 251).

Мотив ухода от исконных церковных традиций поддерживается в цикле трансформацией образа Спасителя. Если в начальных стихотворениях цикла образ Спаса виден лирическому герою: «Где за дымкой паутинной / В темном царстве стариков / Еле виден Спас старинный / И со Спасом рядом штоф» (1, т. 1, 251), то уже к седьмому стихотворению цикла наблюдается уход образа Спаса из обители людей: «Давно не смотрит Спас с божницы, / И свет лампад давно погас: / Пред изначальным ликом жницы / Он в темноте оста-

вил нас!» (1, т. 1, 253). В конце этого же стихотворения наблюдается итог трансформации образа иконы – Спас заменяется символикой советской власти: *«И вот теперь в привычном месте / Висит не Спасов образок, / А серп воздания и мести / И сердца мирный молоток!»* (1, т. 1, 253). Данная трансформация демонстрирует ощущение безвозвратной потери человеком Бога, утраты неразрывной связи русской деревни с церковным началом, что так ярко прослеживалось в ранних произведениях Клычкова. Теперь же автор провозглашает: *«Он в темноте оставил нас!»* (1, т. 1, 253). В этой фразе и заключена мысль поэта о том, что русские люди во всех революционных преобразованиях жизни страны и общества оторвались от своих духовных корней: никогда старик не помолится на восток, заря не сравнится с окладом иконы. Мир без Бога, представляющийся Клычкову хаосом, погружается в темноту, в обезбоженное пространство, где уже не разглядеть будущего человечества, не найти того благословенного пути, оберегаемого Богородицей.

Однако в стихах Клычкова всё-таки присутствует и убеждение в том, что никакие внешние разрушительные силы не могут полностью оторвать человека от своей духовной почвы. Поэт искренне верит в свет и святость, живущих в глубине русской души, способной сохранить веру в Бога и таким образом даровать себе надежду на спасение:

Вечно лишь души сиянье,
Заглянувшей в мрак и тьму!
(«Как свеча, горит холодный...») (1, т. 1, 254).

Христианские мотивы являются сквозными в поэтическом творчестве С. А. Клычкова. Они становятся основой художественной целостности его лирики, обеспечивают смысловую интеграцию его стихотворений, играют роль важного циклообразующего фактора. Наблюдения за трансформацией функционального использования автором христианских мотивов от ранних произведений к поздним позволяют также проследить эволюцию взглядов С. А. Клычкова на события, происходящие в обществе и государстве. Они также дают возможность почувствовать сожаление поэта о «Руси уходящей», помогают очертить систему его духовных ценностей.

Литература

1. *Клычков С. А.* Полн. собр. соч. в 2 т. / подг. текста и коммент. М. Нике, Н. М. Солнцевой, С. И. Субботина. М., 2000.
2. *Романов Б.* «И долго думал он о Боге...» Сергей Клычков и народная вера // Сергей Антонович Клычков. Исследования и материалы: сб. ст. по итогам международной научной конференции, посвящённой 120-летию со дня рождения С. А. Клычкова. М., 2011.
3. *Солнцева Н. М.* Новокрестьянские поэты // Русская литература 1920–1930-х годов: Портреты поэтов: в 2 т. Т. 1. М., 2008.

УДК 821.161.1.09"19"

Н. Б. ЛапаеваПермский государственный гуманитарно-педагогический университет
natalya_lapaeva@mail.ru**«ДУХОВНАЯ НЕЗАВИСИМОСТЬ, АБСОЛЮТНАЯ СВОБОДА МЫСЛИ –
ВОТ ПРИВИЛЕГИИ МОЕГО ДВОРЯНСКОГО ЗВАНИЯ»:
ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ПРИОРИТЕТЫ И ЦЕННОСТИ
ЗИНАИДЫ ШАХОВСКОЙ**

В статье проанализировано нравственное пространство книги «Таков мой век», автор которой – яркая представительница русской эмиграции первой волны Зинаида Шаховская (1906, Россия – 2001, Франция). Воспоминания Шаховской запечатлевают ее эмигрантские пути (Константинополь, Бельгия, Франция, Англия) и самостояние человека в ситуации исторического «слома». Доказывается, что, оказавшись в труднейших обстоятельствах, обусловленных событиями российской и мировой истории XX века (Гражданская война в России, II мировая война), Шаховская всегда руководствовалась шкалой смысложизненных высоких ценностей, таких как: вера в Бога, помощь людям, свобода мысли, самостоятельность выбора.

Ключевые слова: литература русской эмиграции первой волны, мемуары, нравственные приоритеты, духовные ориентиры

N. B. LapayevaPerm State University for the Humanities and Pedagogy
natalya_lapaeva@mail.ru**«SPIRITUAL INDEPENDENCE, ABSOLUTE FREEDOM OF THOUGHT –
THAT'S THE PRIVILEGE OF MY NOBLE TITLE»:
SPIRITUAL AND MORAL PRIORITIES AND VALUES
BY ZINAIDA SHAKHOVSKAYA**

The article analyses the moral space of the book «My Times Are Like This», the author of which is the bright representative of Russian emigration of the first wave, Zinaida Shakhovskaya (1906, Russia–2001, France). Memories by Zinaida Shakhovskaya imprint her emigrant ways (Constantinople, Belgium, France, England) and self-standing of the person in the situation of the historical «scrapping». It is proved that in difficult circumstances, caused by the events of the Russian and world history of the 20th century (the Russian Civil War, World War II), Zinaida Shakhovskaya has always been guided by the scale of high values, such as a faith in God, helping people, freedom of thought, choice independence.

Keywords: Russian first wave emigration literature, memoirs, moral priorities, spiritual «waymark»

В разнообразном творчестве (стихи, романы, мемуары, публицистика) Зинаиды Алексеевны Шаховской (1906, Москва – 2001, Сент-Женевьев-де-Буа), талантливейшей представительницы русской литературной эмиграции первой волны, книга воспоминаний «Таков мой век» занимает особенное место. Книга «Таков мой век» – «результат осмысления всего виденного и пережитого» [2]. Она представляет собой описание Шаховской своей жизни в России и в эмиграции (в Константинополе, в странах Западной Европы, в Африке), увиденной в контексте глобальных событий истории XX века (первая мировая война, революция в России 1917 года, Гражданская война в России, вторая мировая война). В смысловом пространстве книги важнейшим ее слоем является аксиологический: в сюжете, воспроизводящем этапы судьбы человека, оказавшейся плотно «вплетенной» в «канву» истории первой половины XX века, высвечивается целостная система ценностей автора.

Нравственные чувства, представления об этике, духовные ориентиры Шаховской были сформированы – и это совершенно очевидно – в ее семье. Известно, что Шаховская принадлежала к старинной княжеской фамилии. В книге воспоминаний «Таков мой век» не кичась, но со спокойным достоинством она сообщает о своем происхождении, вспоминая, что Шаховские «ведут родословную от воинственного Рёрика, или Рюрика, в XI веке» и что она является «представительницей 31-го по счету поколения от Рюрика и 14-го – от Констан-

тина, князя Ярославского, в XV веке прозванного Шахом» (1, 46–47), что ее прадед Иван Леонтьевич, «чей портрет можно видеть в музее Эрмитажа – в Галерее 1812 года, был женат на графине Мусиной-Пушкиной» (1, 47), что ее «бабушка Поликсена Чирикова была внучкой великого архитектора Карло Росси» (1, 48). Гордясь своим высоким происхождением, Шаховская вместе с тем свободна от снобизма и тщеславия. Она пишет о своей семье, избегая стилистики панегирика, – напротив, отличительной особенностью портретов лучших ее представителей является живость их исполнения.

Особенное внимание посвящает она своим родителям, которые, в ее восприятии, воплощают лучшие начала дворянского рода Шаховских. Родители – это душа Матово, родового тульского имения Шаховских, в котором протекали детство и отрочество автора мемуаров («Если время подвластно человеку, пусть возродится из пепла дом моего детства, пусть возникнут его колонны, зеленая крыша, просторный балкон, оплетенный диким виноградом, пусть опять <...> тени умерших облекутся плотью и заговорят <...>. Перед нами – Матово» (1, 33)). Именно родители Шаховской, какими она их видит, создали в Матово особенную атмосферу, которая была «напитана» взаимной любовью между членами семьи, теплом человеческих отношений, вольным и свободным духом, подлинным уважением одного человека к другому независимо от его социального положения.

Отец писательницы Алексей Николаевич Шаховской представлен ею как подлинно благородный и глубокий человек. Ему было чуждо все показное. Довольно смелое сопоставление князя Шаховского с графом Толстым – и не в пользу писателя – оттеняет суть личности отца Шаховской: он всегда был настоящим и искренним в чувствах, убеждениях и делах, не любил «театральности». Думая о своем отце, Шаховская приходит к мысли, что «он был именно тем, кем хотел и не сумел стать Толстой», уточняя при этом, что «то, что писатель вывел из теории и потому превратил в игру, было естественно присуще моему отцу» (1, 17). Писательница приводит убедительные факты, говорящие об отсутствии всякой «игры» в жизни отца: «если отцу случалось косить сено, он делал это потому, что ему нравилось косить, а не для того чтобы придать “смысл жизни”», «вместо пиджака он надевал русскую рубаху, считая ее более удобной в сильную жару, а вовсе не намереваясь совершить тем самым символический жест», «будучи глубоко верующим, он никого не заставлял поститься в положенные дни или сопровождать его на службу» (1, 17). Высокое социальное положение отца, обусловленное его княжеским титулом, не стало причиной развития у него высокомерия и презрения к людям низшего класса; наоборот, он полагал, что «все врожденные преимущества: титул, богатство, красота, ум – лишь отягощают их обладателя большей ответственностью» (1, 17).

Убеждения отца Шаховской сложились в особую систему «праведных» ценностей, в которой не было места карьеризму («ему претила одна мысль о том, чтобы гнаться за повышением по службе, участвовать в чиновных или придворных интригах»), лицемерию и фальши (он был не способен «действовать по расчету или обманом»), а приоритеты отдавались честности, ответственности, гуманности. Высокая степень кристаллизации личностных ценностей отца при его скромном внешнем облике («непритязательно одетый») и простой манере держаться («не требовавший к себе особого почтения, неприхотливый») имели на Шаховскую большое влияние. По ее признанию, отец «играл и играет до сих пор огромную роль в моей жизни. Если когда-то я смогла преодолеть искушение, отказавшись приспособиться к нравам нашего века и тем облегчить свое существование, – то лишь потому, что во мне живет унаследованная от него неподатливость» (1, 18).

Образ Анны Леонидовны Шаховской (урожденной фон Книнен), матери писательницы, в книге ее воспоминаний «Таков мой век» по праву можно назвать одним из ключевых. На протяжении всего произведения Шаховская не перестает размышлять о матери – о ее судьбе, характере, а по сути, – о том влиянии, которое она оказала на формирование ее личности.

По характеристике Шаховской, мать для нее – воплощение «живости, жизненного порыва, радости бытия» (1, 19). Мать обладала уникальной комбинацией качеств и свойств: для нее была характерна изначальная нравственная чистота; душа ее была чуткой, характер – мягким, но не безвольным, а четко «очерченным»; способность к рефлексии соединялась с надежностью активным деятельностным началом. Шаховская отмечает особенное отношение своей матери к детям – «она любила детей – всех детей...» (1, 20). Ее педагогика основывалась не на строгости к детям и требованиях по неукоснительному выполнению ими правил и предписаний, а на «всепонимании» детей и нежном к ним отношении, на желании быть им другом и близким человеком. Пронзительно воспринимается тонкое наблюдение Шаховской: «Мать спешила дать нам все, чем может одарить только детство, как будто заранее зная в глубине души, что однажды у нас все будет отнято» (1, 20).

Шаховская отмечает доброе и милосердное отношение своей матери к людям, ее внимательность к ним, отзывчивость к их бедам и нуждам. Писательница видит прямую связь между этими качествами натуры матери и ее религиозностью, внутренней и глубокой. «Она была верующей <...>, но веровала по-своему. Равнодушная к богословским вопросам и к строгому соблюдению церковных предписаний, <...> она не слишком усердно посещала службы. Ее вера проявлялась в постоянной готовности помогать другим» (1, 20). В памяти Шаховской навсегда остались свидетельства в высшей степени гуманного, а значит – подлинно христианского, отношения матери к людям: она вспоминает, например, что «крестьяне в первую очередь обращались к матери. Бывало, что за ней приходили ночью из деревни в случае трудных родов, хотя она ничем не могла помочь, разве что ободрить своим присутствием и при необходимости послать за далеким доктором» (1, 19–20). Будучи великодушным человеком, мать Шаховской в свое время не отказала от места портнихе Лидии, узнав, что та имеет «желтый билет» и, более того, больна дурной болезнью.

Ярким примером христианского всепрощающего отношения родителей Шаховской к людям является описанный автором мемуаров случай, произошедший уже во время революции. Когда матовские крестьяне решили конфисковать рощицу, в свое время посаженную отцом, и приступили к ее вырубке («За дело взялись с упорным ожесточением»), то, стремясь нарубить как можно больше леса, начали травмировать друг друга («какому-то парню повредили грудную клетку; женщине пробили череп, ребенку сломали ногу»); Шаховские, которых крестьяне, по сути, жестоко обидели, взялись помогать пострадавшим – видя их мучения, они «открыли запертые двери красного крыльца; туда, прямо на пол, уложили раненых и умирающих, и моя мать появилась с санитарной сумкой, чтобы оказать первую помощь несчастным жертвам» (1, 108). Таким образом, родители Шаховской были наделены добротой, честностью, благородством, способностью жертвенного служения людям, сочетающимися с активным началом в их характерах. Результаты усвоенных от родителей нравственных и духовных уроков стали для Шаховской «путеводителем» по жизни, в которой «калейдоскоп» личных событий складывался на фоне непростых исторических процессов XX столетия.

Драматическая эпоха постоянно ставила Шаховскую в ситуации выбора, когда нужно проявить мужество и самоотверженность, сохранить честь и достоинство. И в тексте мемуаров можно найти немало подтверждений этому. Впечатляет, например, сцена, когда юная княжна отказывается играть для революционных солдат, уже распоряжающихся в Матово, требуемый ими реквием «Вы жертвою пали в борьбе роковой...», за что навлекает на себя их гнев и брань: «Солдаты гоготали, кричали, курили, плевались. Вне себя от ярости, я заиграла “Боже, царя храни”. Неужели они еще помнили государственный гимн? Лакированная крышка сотрясалась от их кулаков. – Кончай, дворянское отродье!» (1, 129–130). Дерзкое поведение «дворянского отродья» – не что иное как сопротивление, внутреннее и внешнее, новой утверждающей себя власти, не знакомой с понятиями чести и уважения к человеку.

Эта ситуация – фрондирования, отпора злу – «зеркально» повторится уже в Париже, оккупированном немцами. Шаховской отвратительна юдофобия фашистов (нашедшая свое выражение, в частности, и в украшавших кафе вывесках «Только для арийцев»), и когда она, проходя со своим спутником, оказавшимся членом молодежных отрядов Петена, мимо штаба этого поддерживающего антисемитизм германцев движения, видит, что «парни, заметив моего спутника, вытянулись по стойке смирно и вскинули руки в фашистском приветствии», она дерзко и не думая о последствиях кричит в знак протеста: «Да здравствуют евреи!» (1, 418).

В своей реальной жизненной практике Шаховская неоднократно демонстрировала способность на бунт против «кривды». Если она становилась свидетелем чего-то несправедливого, то никогда не молчала, но, считая, что ситуация требует ее вмешательства, пыталась влиять на нее. Шаховская четко обозначила морально-нравственную «первопричину», которая заставляла ее во всех случаях занимать активную жизненную позицию: «По моему убеждению, и я сохраняю его по сей день, в нравственных вопросах обязанность каждого – “подняться и заговорить”, – промолчав, человек встает на сторону несправедливости» (1, 418).

«Внятная» система смыслообразующих ценностей Шаховской со всей очевидностью проявлялась в ее смелых поступках и решительном поведении. Способная постоять за себя, Шаховская всегда была готова защищать честь и достоинство и других людей. Часто при спасении другого – вопреки «здравому смыслу» и забывая об «инстинкте самосохранения» – она подвергала опасности себя, но никогда не «проходила мимо». И свидетельство этому – ряд описанных ситуаций. Однажды она, по ее характеристике, «вмешивается не в свое дело», а именно: считая гнусностью оскорбление парижской толпой «пожилого, прилично одетого седого человека только за то, что в лице его проглядывали еврейские черты» (1, 419), защищает его. Став медсестрой во французском военном госпитале, она отказывается покидать его даже в момент крайней опасности (немцы – практически на пороге госпиталя) и не присоединяется к лагерю позорно и спешно убегающих из него главврача, докторов, медсестер, капеллана («Отъезжающие так торопились, что взялись собственноручно выгружать раненых из все прибывающих машин: клали их прямо на землю, быстро занимали освободившееся место и уезжали под рев моторов, сопровождаемые взглядами, да какими! – не может быть, чтобы мне это привиделось, – покинутых больных» (1, 396)), считая бессовестным оставить раненых, в том числе и умирающих, в такую минуту без поддержки.

Поскольку «основными в мироощущении Шаховской являются христианские идеи любви и жертвенного служения людям» (2), то всякий раз Шаховская – на защите нуждающихся в помощи людей. И всякий раз она помогает им не просто из чувства долга, но откликаясь сердцем, сострадая им, соприкасаясь с ними душой. Сочувствие к людям являлось внутренней сущностью автора мемуаров «Таков мой век». Говоря о том, каким было ее отношение к своим обязанностям медсестры в военном госпитале, она писала: «Я старалась, несмотря на внушения, видеть в каждом раненом не просто объект хирургического вмешательства, но и больного человека. Сострадание выматывает, но кто сказал, что можно вылечить кого бы то ни было одними лекарствами, без сострадания, то есть без яростного желания поддержать угасающую жизнь в переставшем бороться теле» (1, 386–387).

В сущности, чувства, мысли и поступки Шаховской имеют своим источником ее веру в Христа. Шаховская признавалась, что в отрочестве имела «короткий период атеизма», но впоследствии очень быстро поняла, что атеизм только мешает ей, наполняя «глупой самоуверенностью» и «нелепой гордыней». Шаховская определяла атеизм как «отсутствие здравого смысла и как следствие затянувшегося инфантилизма» [1, 222]. «Спасательным кругом» Шаховская называет «веру в Бога», которая позволяет во всех обстоятельствах не гибнуть, а быть «на плоту». Вера в Бога, по глубокому убеждению Шаховской, – это «единственная мудрость» и «единственная моральная ценность» в «обезумевшей вселенной». Вера в бес-

смертие души и в Бога, с ее точки зрения, позволяет противостоять абсурдности бытия, дает ощущение смысла жизни. «Я чувствовала, – делает она наиважнейший для себя вывод, – что жизнь была для меня терпимой и достойной любви лишь потому, что она была чем-то непрочным, над ней всегда тяготела угроза. С другой стороны, не потому ли мы в состоянии перенести смерть, эту постоянную опасность, которая угрожает жизни и одновременно придает ей ценность, что мы бессмертны? Без бессмертия, без веры в Бога ничто не имело бы никакого смысла. Ну а я отказывалась принимать абсурд» (1, 222).

Религиозность Шаховской – не внешне-«ритуальная», но внутренняя и выражается в искреннем расположении к людям и в чувстве сопричастности к ним. Шаховская, подобно матери, не ставит своей целью быть «прилежной» в соблюдении религиозных обрядов, но стремится оказать реальную помощь тем людям, которые в ней нуждаются. В тексте мемуаров нет пространных описаний посещения храмов или участия в церковных службах, нет и длинных рассуждений «религиозного» характера – Шаховской претит «отвлеченное», «отстоящее» от жизни на расстоянии или проявляющее себя лишь на словах, христианство. Шаховская не принимает религиозного лицемерия, и люди, выставляющие напоказ свои благие намерения, а на деле отнюдь не торопящиеся помогать нуждающемуся ближнему, ей глубоко антипатичны. Своих случайных лондонских приятелей из русской колонии, сначала пригласивших ее, находящуюся в отчаянном материальном и психологическом состоянии, на обед, а в конце его отказавших ей за него заплатить, Шаховская называет «воинствующими православными». Такого рода «христиане» вызывают у нее неприятие; она признается, что «и раньше не доверяла тем, кто часто говорит о Боге и при этом очень ловко устраивает свои делишки» (1, 470). Шаховская – за искренность религиозных чувств, которые подталкивают человека к безвозмездным гуманным поступкам.

Несмотря на то, что внешнее проявление религиозности у Шаховской сведено к минимуму, «материальное» выражение христианского настроения духа все-таки имеется, – в тексте мемуаров об этом свидетельствует мотив иконы, тонко вплетенный в него. Икона как надежный посредник между человеком и Богом, как спасительный духовный «талисман» всегда – с ней. Среди прочих наскоро собранных вещей, которые берет она с собой, отправляясь для встречи с мужем из оккупированного немцами Парижа в Лондон, подвергающийся немецким бомбежкам, находится икона – она кладет в чемодан «смену белья, одно платье, икону и бутылку арманьяка, купленную в Париже и предназначавшуюся Святославу» (1, 383). Интересно, что «икона и бутылка арманьяка» в дорожном чемодане оказываются рядом. И это не потому что писательница не различает «что есть что» и в ее сознании спутаны ценности. Икона здесь существует не «сама по себе», не «обособленно», но находится как бы в самой «гуще» жизни, одухотворяя, благословляя и духовно защищая ее. И совершенно закономерно, что при «возмутительном грубом досмотре» уже в лондонском предместье, когда полицейский («человек с крысиной физиономией») вытрясает из дорожной сумки все ее вещи, она просит оставить только икону – «Я просила оставить мне икону Николая-чудотворца» (1, 462), – потому что только она имеет для нее подлинную ценность. Силу воздействия иконы на человека Шаховская ощутила, когда была еще совсем юной. В свои воспоминания она сознательно «встраивает» описание случая, который доказывал для нее самой «чудотворное» влияние иконы на человека, почти потерявшего человеческий облик. Дом в имении Пустынька под Новороссийском, где вместе с матерью, сестрами и братом она жила накануне отъезда из России, подвергся налету «зеленых» («то были хорошо вооруженные банды <...>. Они совершали набеги на села и на уединенные имения, убивали белых офицеров <...> и офицеров-союзников» (1, 185)), которые вынесли из него все ценные вещи («Не щадят и икон в золотых и серебряных окладах, и все несчастные наши драгоценности, уцелевшие от предыдущих обысков, постигает та же судьба. Туда же идут и деньги, и обмундирование

моего брата...» (1, 189)). Однако один из участников налета, забрав китель брата, вынул из его кармана серебряный образок и оставил его висеть на гвозде в стене. Предположив, что сама икона с особенной на ней надписью «Благословение матери уходящему на войну сыну» затронула какие-то струны в сердце «зеленого», Шаховская констатировала: «Он отказался от такой “добычи”» (1, 190).

В своих мемуарах Шаховская предстает человеком, имеющим внутренний стержень, а потому строящим свою жизнь по своим собственным понятиям – не «позаимствованным» у кого-то и не взятых «напрокат», не «ситуативных» и не возникающих по «логике обстоятельств», но выработанных ею самой и в высшей степени честных. Важнейшими из этих понятий были самостоятельность выбора и независимость от мнения других. Для поведения Шаховской всегда была характерна «произвольность», а для ее мышления – свобода. Покидая Россию на переполненном людьми корабле «Ганновер», она раз и навсегда решила для себя никогда не быть частью «отдавшего себя в чужую власть стада». Концептуальным является вывод, который делает она в этот момент: «... подчинение людской толпы общей судьбе произвело на меня такое сильное впечатление, что с тех пор, когда мне предстоял путь в неведомое, я без колебания шла по нему совсем одна или с избранными верными попутчиками!» (1, 203).

Итак, от лучших представителей своей знаменитой семьи, и в частности – от своих родителей, Шаховская унаследовала качества достойного человека, которые ярко проявились в ее жизни, изобиловавшей событиями нерядового значения, – как на родине, так и в эмиграции. Главными в мировоззрении Шаховской стали христианские идеи гуманности, уважения и любви к человеку; а для ее жизненной позиции оказались характерны активность, четкость и в хорошем смысле слова прямолинейность. Шаховская как будто бы всегда следовала девизу, начертанному на гербе фамилии, к которой она принадлежала: «Cum benedictione Dei nihil me retardat» («С благословением Божиим ничто мне не помешает») (1, 113).

Литература

1. Шаховская З. А. Таков мой век. М., 2006.
2. Шелохаев В. Шаховская Зинаида Алексеевна // Шелохаев В. Энциклопедия Русской эмиграции, 1997 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://interpretive.ru/dictionary/458/word/shahovskaja-zinaida-aleksevna>

УДК 821.161.1.09"19"

Т. И. Рыжакова*Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
tajring902@mail.ru***МЕМУАРНОЕ НАЧАЛО
В МАЛОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ И. А. БУНИНА
ПЕРИОДА ЭМИГРАЦИИ**

В статье делается попытка сопоставить мемуаристику и малую художественную прозу И. А. Бунина. Прослеживается, как элементы мемуарной литературы проникают в прозаические произведения, написанные Буниным в период эмиграции, и трансформируют их жанровую специфику.

Ключевые слова: И. А. Бунин, эмиграция, жанр, малая проза, мемуары, синкретизм.

T. I. Ryzhakova*Nekrasov Kostroma State University
tajring902@mail.ru***THE MEMOIRS BEGINNING
IN SMALL ART PROSE OF IVAN BUNIN
OF THE PERIOD OF EMIGRATION**

In this article, attempt is made to compare the memoirs and small fiction by Ivan Bunin. What is traced, is how the elements of memoir literature penetrate the prosaic works written in emigration by Ivan Bunin, and transformation of their genre specifics.

Keywords: Ivan Bunin, emigration, genre, short prose, memoirs, syncretism.

В отечественной и зарубежной филологии существует богатая традиция исследования мемуарной литературы, однако она не столько ограничивает этот жанр от других, сколько подчеркивает его неоднородность и эклектичность (З. А. Алейникова, В. С. Барахов, Л. Я. Гаранин, Л. Гинзбург и др.). К мемуарам в широком смысле относят источники личного происхождения: дневники, письма, воспоминания, а также автобиографию, автобиографический роман, литературный портрет, путевые записки и т. д. Кроме выше перечисленного, сюда же можно включить и литературу потока сознания с автобиографическими чертами.

Многообразие и неоднородность мемуарных текстов не позволяют отнести их к какому-то определенному стилю письменной речи. Мемуарный жанр, не требующий от авторов специальной длительной литературной подготовки, оказался наиболее привлекательным в утвердившихся социокультурных обстоятельствах как для профессиональных литераторов, так и для рядовых участников исторических событий. Исконно свойственное природе этого жанра совмещение двух линий повествования: объективно-познавательной и личностно-исповедальной – обрело новый характер. Наряду со свидетельствами очевидцев мемуары явили собой концентрацию организационного и интеллектуального опыта, воплотили эстетические и литературно-критические взгляды авторов и их современников.

Для исследователей актуален вопрос о том, считать ли автобиографии, дневники, письма, записки самостоятельными художественными формами или признать их разновидностями мемуарного жанра. О «размытости» жанровых границ мемуарной прозы писали И. О. Шайтанов (8), Л. Я. Гаранин (3). Однако, несмотря на глубину осмысления данной проблемы и серьезный теоретический подход к ней, до сих пор в научной среде не создана убедительная жанровая типология мемуаров писателей, не изучены основательно связи мемуаров с другими проявлениями ретроспекции в художественном и околохудожественном тексте.

Выводы о мемуарной прозе, сделанные в свое время Л. Я. Гинзбург, обобщают поиски ученых в области мемуарных жанровых образований: мемуары давно стали «синтезом источников и традиций», впитав в себя опыт классических жанров, что не мешает, однако, при-

знавать их «не канонической литературой», стоящей «за пределами правил» (4). Нам близка мысль о синкретичной структуре мемуаристики, метажанровой природе мемуарной прозы. Мемуары, находясь на пересечении литературных традиций, впитали в себя начала многих художественных и документальных жанров: автобиографической повести, исторического романа, хроники, романа-биографии, очерка, дневника, путевых заметок, эссе и др. Одновременно с этим происходит и обратный процесс: компоненты, специфичные для мемуарных жанров (дневника, воспоминаний), проникают в произведения художественной прозы. Данный процесс весьма свойствен эмигрантской литературе XX века. Это связано с тем, что указанный период времени характеризуется глубокими метажанровыми связями и их взаимным проникновением в структуру повествования.

В литературе русской эмиграции первой волны мемуарные жанры пользовались особой популярностью. С одной стороны, мемуарное творчество отвечало собственным духовным запросам авторов и насущным потребностям эмигрантского сообщества, выдвинувшего на первое место задачу сохранения русской классической культуры, с другой, – расширяло творческие горизонты художников слова, совершенствовало их литературное мастерство.

Творчество И. А. Бунина периода эмиграции развивалось под влиянием тех событий, которые писатель наблюдал как в России, так и покинув Родину. Эмиграция сильно повлияла на писателя, определив новый вектор его творческих исканий. Его личные впечатления нашли отражение, в первую очередь, в мемуарной прозе (письма и дневники), элементы которой, однако, проникли и в художественную прозу Бунина, в частности – в его малую прозу.

К малой прозе мы относим короткие, небольшие по своему объёму рассказы, не объединённые в циклы: «Роза Иерихона», «Безумный художник», «Далёкое», «Несрочная весна», «Богиня Разума», «Канун», «Слепой» и другие.

Необходимо отметить, что в научной литературе, рассматривающей специфику произведений «малой прозы» (рассказы, очерки, мемуары), используется понятие «документализм». Документальность художественной прозы является важнейшей чертой стиля многих писателей первой волны эмиграции, в том числе и И. А. Бунина. Мемуары – это документ, хоть и в определённой мере и субъективный, запечатлевший авторский взгляд на произошедшие исторические события. В произведениях малой прозы писателя периода эмиграции происходит синтез художественного и документального начал творчества, что приводит к появлению в творчестве Бунина специфических синкретичных жанров на стыке художественной и «документально-мемуарной» прозы.

Одним из специфических жанров эмигрантской прозы Бунина является рассказ-дневник. Дневниковые записи всегда имели большое значение в жизни и творчестве Ивана Бунина. Дневник – совокупность фрагментарных записей, которые делаются для себя, ведутся регулярно и чаще всего сопровождаются указанием даты. Такие записи организуют индивидуальный опыт и как письменный жанр сопровождают становление индивидуальности в культуре, формирование личности (7). Бунин вёл дневник всю свою жизнь, начиная с юности и до последнего дня жизни. По сути, это отдельное произведение, имеющее не меньшую ценность, чем всё литературное творчество писателя. В эмиграции дневник становится для Бунина важной частью творческого процесса. Происходит явный синтез дневниковой формы и формы новеллы. Писатель, по сути, не делает стиливых различий между дневником и художественным произведением. Дневниковые записи наполнены лиризмом и художественными образами, а в прозаических произведениях, по сравнению с доэмигрантской прозой, всё громче начинает звучать голос автора: «Так утешаюсь и я, воскрешая в себе те светоносные древние страны, где некогда ступала и моя нога, те благословенные дни, когда на полудне стояло солнце моей жизни, когда, в цвете сил и надежд, рука об руку с той, кому бог судил быть моей спутницей до гроба, совершал я своё первое дальнейшее странствие, брач-

ное путешествие, бывшее вместе с тем и паломничеством во святую землю господина нашего Иисуса Христа» («Роза Иерихона», 1921) (1, 5). Этот маленький рассказ содержит в себе глубокие философские размышления о вечной жизни, о душе. При этом в нём Бунин обобщает и свой личный духовный опыт, вспоминает собственное путешествие. Те же вечные темы писатель поднимает и в своих личных дневниковых записях: «Начинается пора прелестных облаков. Вечера с теплым ветром, который еще веет как бы несколько погребной сыростью недавно вышедшей из-под снега земли, прелого жнивья. На востоке, за Островом, смутные, сливающиеся с несколько сумрачным небом облачные розоватые горы. Темнеет – в Острове кукушка, за Островом зарницы. И опять, опять такая несказанно-сладкая грусть от этого вечного обмана еще одной весны, надежд и любви ко всему миру (и к себе самому), что хочется со слезами благодарности поцеловать землю. Господи, Господи, за что Ты так мучишь нас!» (2, 174).

Не только внутренние признаки (тематика, поэтика) связывают малую художественную прозу Бунина с жанром дневника, но и внешняя форма новелл. Например, рассказ «Неизвестный друг» (1923) построен по дневниковому принципу: краткие, фрагментарные записи, сопровождаемые указанием даты. «22 октября. Нынче дивный день, на душе у меня легко, окна открыты, и солнце и тёплый воздух напоминают о весне. Странный этот край! <...> О, Италия, Италия и мои восемнадцать лет, мои надежды, моя радостная доверчивость, мои ожидания на пороге жизни, которая была вся впереди и вся в солнечном тумане, как горы, долины и цветущие сады вокруг Везувия!» (1, 43). Именно такая форма позволяет наиболее полно выразить эмоции героини: от надежды и просьбы к требованию и, наконец, отчаянию. За чувствами героини рассказа скрывается более сложный смысл – рассуждения автора о природе художественного творчества, те мысли, которые в прозе писатель не выражает открыто. В «Неизвестном друге» Бунин доверил своей героине выразить собственное писательское кредо: «Чья-то рука где-то и что-то написала, чья-то душа выразила малейшую долю своей сокровенной жизни малейшим намеком. И вот вдруг исчезает пространство, время, разность судеб и положений, и Ваши мысли и чувства становятся моими, нашими общими» (1, 41).

Значительное место в творчестве Ивана Бунина периода эмиграции занимает также его эпистолярное наследие. Бунин вёл обширную переписку со многими представителями русской эмиграции. Сохранилось большое количество его писем к разным адресатам. Письмом является зафиксированный в компактной форме на бумаге или других материалах текст, сообщение. Также письмо является важной частью общения между двумя и более адресатами (7). Письмо для Бунина – это форма диалога, бытового или литературного, способ поделиться своими мыслями и получить на них отклик, возможность не созерцать, а высказаться. Именно поэтому для некоторых своих рассказов он выбирает эпистолярный жанр, жанр рассказа-письма. Например, эпистолярная форма задействована в рассказе «Несрочная весна»: «...А ещё, друг мой, произошло в моей жизни целое событие: в июне я ездил в деревню... Я, конечно, ещё помню, что когда-то подобные поездки никак не могли считаться событиями. Полагаю, что не считаются они таковыми у вас в Европе и по сию пору» (1, 55). Те же стилевые особенности речи (изложение от 1-го лица, наличие адресата, соблюдение речевого этикета) характерны и для бунинских писем: «...с величайшим удовольствием уехал в Ялту. Здесь очень тихо, погода нежная, и я чудесно отдохнул за эти дни в Вашем доме. Не нарадуюсь на синий залив в конце вашей долины. Утром моя комната полна солнца. А у Вас в кабинете, куда я иногда заходил погулять по ковру, – еще лучше: весело, просторно, окно велико и красиво, и на стене и на полу – зеленые, синие и красные отсветы, очень сильные при солнце. Я люблю цветные окна, только в сумерки они кажутся грустными, и в сумерки кабинет пуст и одинокий...» (Из переписки с А. П. Чеховым) (6). Форма рассказа-письма позволяет писателю напрямую вступить в диалог с читателем, высказать свои мысли открыто,

не пряча их в подтекст. Читатель не разгадывает мотивы и поступки литературного героя, он слышит в произведении голос самого автора и может ему ответить.

Также в период эмиграции И. А. Бунин активно обращается к жанру воспоминаний. По определению Т.А. Демешкиной, жанр воспоминания представляет собой «разговорный рассказ, который удаётся в случае духовного и эмоционального сближения коммуникантов и нуждается в условии неспешного времяпровождения» (5, 101). Ключевым параметром для жанра воспоминания является образ автора, который может быть описан с точки зрения его непосредственного или опосредованного участия в событиях (5, 102). Автор воспоминаний может совпадать или не совпадать с рассказчиком событий. В художественной прозе Бунина присутствует первый вариант: автор воспоминаний одновременно является и рассказчиком. Так построен, например, рассказ «Косцы» (1921), где автор непосредственно вспоминает события, участником которых сам являлся: «Мы шли по большой дороге, а они косили в молодом берёзовом лесу поблизости от неё – и пели. Это было давно, это было бесконечно давно, потому что та жизнь, которой все мы жили в то время, не вернётся уже веками» (1, 23). Такое построение произведения позволяет писателю усилить иллюзию достоверности повествования. Автор рассказа искусно играет на сочетании правды и вымысла.

Таким образом, мы видим, что в малой прозе И. А. Бунина периода эмиграции художественное и мемуарное начала тесно переплетаются. С одной стороны, такой жанровый синкретизм связан с общими тенденциями литературы русского Зарубежья (тяготением её к мемуаристике как ведущему направлению этого времени, стремлением зафиксировать происходящие исторические события, а также выразить своё отношение к ним). С другой стороны, синтез художественного и документального в эмигрантской прозе Бунина объясняется особенностями его собственного литературного творчества. Дневники, письма, воспоминания всегда значили для писателя не меньше, чем художественный процесс. Часто именно в мемуарной прозе появлялись некие «наброски» образов, сюжетов, мотивов, которые потом более ярко, образно и поэтически выверено реализовывались в прозе художественной. Такой комплекс личных и литературных факторов приводит к тому, что мемуары в творчестве Бунина периода эмиграции постепенно начинают преобладать над художественным началом. Кроме того, в зрелом творчестве писателя некоторая «полунебрежность» записей становится сознательным и хорошо рассчитанным приёмом. Именно за счёт элементов документальной прозы поздние новеллы Бунина, небольшие по размерам, похожие на отрывки и мимолётные записи, почти или вовсе лишённые сюжета, наполняются глубоким нравственным и философским содержанием и позволяют автору напрямую обращаться к своему читателю.

Литература

1. Бунин И. А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М., 1988.
2. Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 8. М., 1967.
3. Гаранин Л. Я. Мемуарный жанр советской литературы. М., 1986.
4. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://webreading.ru/nonf_/design/lidiya-ginzburg-o-psiologicheskoy-proze.html (дата обращения: 20.04.2015).
5. Демешкина Т. А. Теория диалектного высказывания. Аспекты семантики. Томск, 2000.
6. Переписка А. П. Чехова и И. А. Бунина [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1780-1.shtml (дата обращения: 9.09.2013).
7. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/?q=456> (дата обращения: 9.09.2013).
8. Шайтанов И. О. «Непроявленный жанр», или Литературные заметки о мемуарной форме // Вопросы литературы. 1979. № 2.

УДК 821.161.1.09"19"

О. А. Савинская*Военная академия радиационной, химической и биологической защиты им. С. К. Тимошенко (г. Кострома)
olgasavinskaya83@mail.ru***ВОПЛОЩЕНИЕ РЕЛИГИОЗНО-НРАВСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ
В ЛИРИКЕ Б. Ю. ПОПЛАВСКОГО**

В статье рассмотрены особенности религиозно-нравственных исканий поэта-эмигранта Б. Ю. Поплавского. Религиозные мотивы лирики Поплавского имеют сложную, разветвленную генеалогию: гностицизм, оккультизм, буддизм и православие. Цель статьи: выявить меру глубины проникновения разных религиозных учений в художественную картину мира Поплавского, охарактеризовать формы их взаимодействия в структуре творческой личности поэта.

Ключевые слова: гностицизм, оккультизм, буддизм, православие, мистицизм, смерть, добро, зло, жалость.

О. А. Savinskaya*Marshal of the Soviet Union Timoshenko Military Academy of Radiation, Chemical and Biological Defence, Kostroma
olgasavinskaya83@mail.ru***THE EMBODIMENT OF RELIGIOUS AND MORAL SEARCHES
IN BORIS POPLAVSKIY'S LYRICS**

There are peculiarities of religious and moral ideas of Russian poet-emigrant Boris Poplavskiy in the article. Religious motifs lyrics of Boris Poplavskiy have a complex, branched genealogy: gnosticism, occultism, Buddhism and Orthodoxy. The purpose of the article is to reveal the measure of the depth of penetration of different religious doctrines in the artistic picture of the world of Boris Poplavskiy, to characterise their modes of interaction in the structure of creative personality of the poet.

Keywords: gnosticism, occultism, Buddhism, Orthodoxy, mysticism, death, good, evil, pity.

Яркая творческая индивидуальность Б. Ю. Поплавского во многом была определена его духовными поисками. Мировосприятие поэта базировалось на его глубоком интересе к мировым культурам. Проблемой религиозных исканий Поплавского занимались Л. В. Сыроватко, А. М. Ваховская, В. М. Жердева. Л. В. Сыроватко делает акцент на софиологических интуициях Поплавского (9, 100). А. М. Ваховская считает, что христианство Поплавского насквозь поражено «теософской болезнью» (2, 131). В. М. Жердева, рассматривая творчество поэта, приходит к выводу, что представления Поплавского более соответствуют буддийскому мировосприятию, чем христианской культуре с идеей бесконечности бытия (3, 14).

Таким образом, мы видим, что в современном литературоведении нет единого мнения, какова была духовная природа поэзии Поплавского. Действительно, религиозные мотивы лирики Поплавского имеют сложную, разветвлённую генеалогию, фиксирующую напряжённый, иногда болезненный поиск поэтом-эмигрантом прочной духовной основы.

Противоречивость религиозно-нравственных исканий Поплавского вызвана влиянием нелёгких жизненных обстоятельств. В частности, смерть сестры укоренила в сознании поэта мысль о нерасторжимом единстве жизни и смерти, их постоянном поединке, в котором смерть оказывается сильнее. Эмиграция, ужасающие условия жизни поэта предельно актуализировали тему «смысла страданий». Чтение лекций Кришнамурти и посещение общества Блаватской пробудили интерес Поплавского к мистицизму.

Сам поэт на вопрос «Как жить?» в статье 1929 года отвечает: «Погибать» (6, 94). Лирический герой Поплавского постоянно жертвует собой, но, парадоксальным образом, только в этом безумном жертвоприношении он себя и может сохранить, сберечь «для другого раза». Жить и погибать – это две стороны одного листа. И во всех сборниках у Поплавского звучит мотив Конца. А сборники – «Снежный час», «В венке из воска», «Дирижабль неизвестного направления» – уже в своих названиях символически формулируют тему Конца. У Поплавского появится устойчивый и «сквозной» для его творчества тип лирического героя – героя, одержимого и навсегда зачарованного идеей смерти.

Симптоматично, что сам Поплавский при описании своих мистических переживаний называл себя в дневнике «живым трупом» (6, 105).

В лирике Поплавского мертвы не только люди, но и цветы, небесные существа, время: «Розов вечер, розы пахнут смертью» («Роза смерти», 1928 г.) (7, 57); «Под сиренью в грязном переулке // Синеглазый ангел умирал» («Мальчик и ангел», 1929 г.) (7, 73). И о своей душе поэт говорит, как о погибшей: ей не суждено узнать земных радостей.

Метафоры «воздух – саван», «небо – морг» лишний раз подчёркивают величие и всеобъятность смерти: «Зелёные зелёные дома // И воздух плотный что хороший саван» («Не неврастении зелёная змея...», 1925 г.; в цитировании сохранена пунктуация Б. Ю. Поплавского. – О.С.) (7, 288); «Замкнулись горы, синий морг над нами. // Окованы мы вечностью и льдами» («Другая планета») (7, 239).

В различных религиях и культурах смерть рассматривается с разных точек зрения. Однако почти все они, включая первобытные культы, сходятся в том, что смерть не исчерпывается чисто физическим смыслом – возвращением в прах. Стоит вспомнить, что эпоха, в которую жил и творил Б. Ю. Поплавский, ознаменовала собой рубеж двух культурных парадигм: отношения к смерти как к бытию изменённому (уходящая парадигма) и бытию прекращённому (идущая ей на смену). Парадигма бытия прекращённого отрицала посмертное существование. Парадигма бытия изменённого говорила о трансформации земного существования. Поэт-эмигрант оперировал в своём творчестве вариантами отношения к смерти, накопленными в рамках парадигмы бытия изменённого, продолжая традиционные трактовки смерти в духе христианства и буддизма.

В статье «Буддийские настроения в поэзии» (1894) В.С. Соловьёв, анализируя поэму Голенищева-Кутузова «Рассвет», приходит к заключению о том, что русский поэт, размышляя о смерти, по сути, выражает буддийское мирозерцание: «Искушение, примирение – *только в смерти* (курсив Соловьёва. – О. С.). Это заключительное торжество смерти разрастается <...> в целый апофеоз. Тут уже смерть является не только как единственное разрешение жизненных противоречий, но как единственное благо и блаженство» (9, 246). Сказанное Соловьёвым о Голенищеве-Кутузове прямо проецируется на лирику Поплавского. Во многих стихотворениях поэта-эмигранта смерть, в соответствии с представлениями буддизма, также воспринимается как необходимая ступень к Идеалу. Она не просто естественна, а желанна, ибо прерывает страдания: «Пожалей, его пожалей! // Помоги ему умереть» («Саломея I», 1929 г.) (7, 78).

В лирике Поплавского смерть так же, как и в произведениях Голенищева-Кутузова, рассмотренных Соловьёвым, часто оценивается «как апофеоз».

В христианстве понимание смысла жизни, смерти и бессмертия исходит из ветхозаветного высказывания: «<...> день смерти лучше дня рождения» (Книга Экклезиаста 7:1). Подобное отношение к смерти было близко и Поплавскому в период создания поэтического сборника «Флаги» (1931): «Мы на пустом корабле оставались вдвоём, // Мы погружались, но мы погружались в веселье» («Рукопись, найденная в бутылке», 1928 г.) (7, 60). Почему же смерть приносит великое спасение, счастье? «Отказываюсь от всякого участия, // Отказываюсь жить на сей земле» («Дождь», 1925–1929 гг.) (7, 35) – эти строки Поплавского дают нам ключ к решению данного вопроса. Поэт отказывается жить на «сей земле», потому что надеется воскреснуть после смерти в потустороннем мире.

Земная жизнь, полная печалей и скорбей, не ценится высоко лирическим героем, но именно она, с точки зрения христианства, готовит человека к вечной жизни. В Православии нет смерти, ибо смерть лишь узкая межа между земной жизнью и жизнью в будущей вечности. Смерть есть лишь временное разлучение души и тела. После того как человек умирает, его душа выходит из тела. Став свободной, душа обретает иное, духовное зрение. Оттого «души солдат» в лирике Поплавского мечтают о смерти: «Потому что военная доля // Бесконец-

но прекраснее жизни. // Потому что мечтали о смерти // Души братьев на крыше тайком» («Юный доброволец») (7, 190).

Души солдат попадают в рай: «Но время. Прощай, действительная армия, // Солдаты пришли домой. // Солдаты пришли в рай («Армейские стансы», 1925 г.) (7, 222). А после смерти их души выходят из тела, ни на секунду не прерывая своего существования, и продолжают жить той полнотой жизни, которой начинали жить на земле. Но уже без тела. Потому что из-под пера Поплавского выходят следующие строки: «Умирать легко и жить легко – // Жизни вовсе нет» («Не смотри на небо, глубоко...», 1931 г.) (7, 116). Душа лирического героя, выйдя из тела, способна воспринимать, чувствовать мир живых людей. Но она лишена оболочки и поэтому не может участвовать в земной жизни.

В сборнике «Снежный час», составленном Поплавским в 1934–1935 гг., звучат демонические нотки отчаяния, упрёки, доходящие до проклятия самого Создателя. Тема смерти в «Снежном часе» связана с мотивами «бунта», «богооставленности», выражающими духовную трагедию поэта, отказывающегося принять дисгармонию земного существования.

Поэт переживает глубокий религиозный кризис. Отныне «небеса» для него пусты. Но и земля – подлинный ад для героя Поплавского. «Небо» стало недоступно для лирического героя. Оно теперь «тешится» с высоты над падшими ангелами, которые, как и другие существа, подвластны земному притяжению, лишены возможности взлететь и завидуют свободе птиц: «Быстрые, чёрные птицы // Носятся стаей в окне. // Так бы касаться, кружиться, // В бездну стремглав заглянуть, // Но на земле не ужиться, // В серое небо скользнуть» («Вечер блестит над землею...», 1931 г.) (7, 107).

Вид запрещающего неба толкает лирического героя к бегству, что выражается в желании «уйти во сны». «Духовный маятник» Поплавского опять склоняется в сторону буддизма: «Спать. Уснуть. Как страшно одиноким. // Я не в силах. Отхожу во сны». («Il neige sur la ville», 1931 г.) (7, 130).

С другой стороны, в некоторых стихах цикла «Над солнечной музыкой воды», входящего в сборник «Снежный час», поэт выражает мысль о том, что смерть и жизнь нельзя разделить. Кроме того, жизнь «повита» смертью. Всё разрушается, создаваясь, то есть эти вечные начала зависят друг от друга: «Что земля и радость глубже боли, // Потому что смерть нужна лесам, // Чтоб весной трава рвалась на волю, // Дождь к земле и птицы к небесам» («Летний вечер тёмн и тяжёл...», 1932–1933 гг.) (7, 163).

Так в лирике поэта, начиная с 1931 года, смерть является движущей силой обновления и развития, она не только отрицание, но и продолжение жизни: «Смерть глубока, но глубже воскресенья // Прозрачных листьев и горячих трав» («Не говори мне о молчаньи снега...», 1932 г.) (7, 151). Такое оптимистическое звучание темы смерти в лирике цикла «Над солнечной музыкой воды» отражает душевную гармонию, которая на короткое время вошла в жизнь Поплавского вместе с любовью к Н. Столяровой.

Итак, тема смерти в лирике Поплавского обретает многоплановое смысловое наполнение. Подобно столь далёкому от него И. А. Бунину (трактат «Освобождение Толстого»), в своих представлениях о смерти Поплавский соединяет элементы христианства и буддизма. Но при этом поэт-эмигрант, с юности лишённый «почвы», оторванный от национальных культурных корней, в отличие от своего старшего современника, так и не смог преодолеть мучавшие его сомнения и обрести прочную духовную опору. Его лирический герой находится в постоянных метаниях и непреодолимых внутренних противоречиях: переходит от буддизма к христианству, от веры – к безверию.

Смерть для Поплавского – это вызов миру, выражающий неприятие действительности и бунт против Создателя. Как же мог добрый Бог сотворить мир, где всё обречено на страдания и смерть? В этих размышлениях звучат излюбленные темы гностической мысли.

Чтобы понять природу зла, Поплавский обращается к прамифу, гностическому знанию о сотворении мира вопреки высшей Воле: «Бог не создал мира, хотел создавать его. Мир “Вырвался” к бытию против его воли, из его полноты, рискнул. Ибо Смерть непобедима, несчастья и страдания неустранимы.... и всякое “вперёд” есть только дальнейший прыжок в пустоту. Каждый человек двойственен: человек – отражение, живущий и гибнущий, и человек – идея о Божественном разуме, которая никогда вполне не рождается, но которую ржа не поедает» (6, 238). Двойственность человеческой природы запечатлена и в лирике Поплавского: «И на двух катафалках везут // Половины неравные тела // И на кладбищах двух погребён // Ухожу я под землю и в небо» («Двоецарствие», 1924 г.) (7, 31). С точки зрения поэта-эмигранта, после смерти человек одновременно погружается в земные глубины и восходит в небесные сферы: его тело отправляется в земные недра, душа же устремляется на небо.

С 1933-го года лирика поэта становится всё более исповедальной. С этого времени в лирике явно прослеживается идея христианского смирения. В начале стихотворения «Как страшно уставать...» этого года звучат жалобы, сетования на то, что мир зол, несправедлив. Герой упрекает Бога в том, что Он не любит созданное им самим, оттого люди так жалки и беспомощны. А в конце стихотворения лирический герой вопрошает о приходе «жалостливого Бога»: «Не в истине, не в чуде // А в жалости твой Бог» (7, 118). Для Поплавского жалость – краеугольный камень христианства. Лирический герой этого времени искренне страдает. Поплавский объявляет «жалость» сущностью православного христианства: «Что такое православие? Это нищая религия. Неизвестная и неизданная мистическая поэзия, разорённые храмы, смиренные священники. <...> Христос католиков есть скорее царь, Христос протестантов – позитивист и титан, Христос православных – трости надломленной не переломит, он весь в жалости, всегда в слезах» (4, 167).

Так Поплавский вводит в свою поэзию категорию «жалости». При этом он явно выходит за рамки матриц западноевропейского экзистенциализма, ориентируясь, прежде всего, на христианские нравственные императивы (любовь к ближнему; неприятие животно-плотского, бездуховного начала, корысти; верность дружбе). В его творчестве очевидны особенности русского варианта экзистенциализма, своеобразие которого обусловлено его национальными и эстетико-философскими корнями, его эмигрантским происхождением.

В это время Поплавский ищет Христа униженного, слабого, обливающегося слезами. Он считает: «Нельзя принять Бога, если Бог сам не принимает на себя страданий мира, если он не есть Бог жертвенный» (5, 65).

Главенствующими чертами в мироощущении лирического героя Поплавского становятся жалость ко всему живому, Божьему; сострадание к человеку, так как он изначально обречён на несчастья. И в дневнике этого года есть записи: «Всё сумрак и ложь, на небе и на земле, и только одна точка ясна и тверда. Эта точка есть жалость, и на ней стоит Христос» (5, 66).

Как видим, духовное движение Поплавского нельзя назвать последовательным и логичным. Религиозно-нравственные искания поэта все-таки остаются противоречивыми, линия их развития причудлива и зигзагообразна. И в стихах 1932–1933 годов отражается восприятие Люцифера как спасителя, давшего человеку знание, искусство, любовь. Именно таково божество в «Тайной доктрине» Е. П. Блаватской – основательницы Русского теософского общества. В дневнике Поплавского 1934 года есть строки: «Я никогда не сомневался в существовании Бога, но сколько раз я сомневался в моральном характере Его любви. Тогда мир превращался в раскалённый, свинцовый день мировой воли, а доблесть в сопротивлении Богу в остервенение стальной непоколебимой печали» (6, 267). Подобные приступы сомнений парадоксально сменяются у поэта жаждой веры: «Буду молиться, – восклицает он на следующей странице своего дневника, – может быть, пройдет злая дрожь отчаяния» (5, 48). И вот впечатление от молитвы: «Тёмные, долгие, упорные молитвы без толку, однообразная жвачка, упрек Богу, обида

на Него» (5, 69). Эти строки дают возможность Э. Райс так сказать о религиозных исканиях Поплавского: «Он напряжённо и глубоко – по-своему – верил, хотя у него от высокого метафизического взлёта до горчайшей иронии расстояние бывало тоньше волоска» (8, 165).

Герой Поплавского ищет утверждения реальности своего «я» в личных, без посредства церкви, отношениях с Богом, в «романе с Богом», как говорил сам поэт. «Роман» этот мучителен. По противоположности с чаемым озарением, бессмысленность, пустота и ужас существования кажутся ещё более невыносимыми. Это – «чёрная ночь» (1, 48), пустыня, через которую немногим дано перейти.

Из духовного хаоса, зафиксированного в дневниках поэта, вырастают богоборческие мотивы его поздней лирики. Ими наполнено, например, стихотворение «Мать без края “быть или не быть”...» (1935). Страх без смирения и без надежды на силу Божией милости неминуемо порождает бунт слабой человеческой природы, которая своими силами не в состоянии спастись. Лирический герой, с одной стороны, «возвращается к Богу», а с другой – Господь предстаёт перед нами в облике дьявола, который «ловит и давит солдат на войне». Герой призывает «не смотреть в небеса», ведь «Бог о судьбе позабыл». Всё это свидетельствует о глубоком религиозном кризисе Поплавского.

Таким образом, желание Поплавского проникнуть в глубины религиозных учений, очевидно, было вызвано мистическим поиском, жадной духовной самореализации и самоидентификации. Поэт хотел узнать великие тайны, скрытые от обыденной жизни смертных, проникнуть в таинственные вселенные, которые он предчувствовал.

Поэзия Поплавского являет собою акт прямого самовыражения поэта. Она бнажено исповедальна и даёт представление о духовно-биографическом опыте лирика, круге его переживаний. В лирике Поплавского (1927–1935 гг.), как и в его дневниках этого периода, отражаются и преломляются напряженные религиозно-нравственные искания поэта. Так или иначе, поэзия Поплавского художественно воплощает его стремление обрести духовный смысл существования, найти прочную нравственную основу. В лирике отзывается страстное желание поэта-эмигранта обрести себя, свой единственный «берег истины». Образный мир, мотивика, интонационный строй и все особенности поэтики лирики Поплавского явно подпитываются его поиском религиозно-философских ориентиров, позволяющих осуществить в условиях эмиграции творческую самоидентификацию. Однако развитие Поплавского, разрывающегося между гностицизмом, оккультизмом, буддизмом и православием, трудно назвать «духовным восхождением». Скорее – это настоящие метания, окрашенные трагическими противоречиями.

И, тем не менее, окружающий мир осознаётся поэтом, прежде всего, как мир Божий. Этим объясняется наличие религиозных мотивов, сюжетов и образов во всех его сборниках стихов.

Литература

1. *Варшавский В. С.* О Поплавском // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб., 1993.
2. *Ваховская А. М.* Поэтические вариации христианских мотивов в лирике Владимира Набокова и Бориса Поплавского: докл. на конф. «Исторический путь христианства» VII Междунар. Рождественских образовательных чтений. Москва, 27–28 янв. 1999 г. М., 1999.
3. *Жердева В. М.* Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения»: (Б. Поплавский, Г. Газданов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.
4. *Поплавский Б. Ю.* В поисках собственного достоинства: Из дневников // Человек. 1993. № 2. 3.
5. *Поплавский Б.* Поплавский Б. Ю. Из дневников 1928–1935 // Литературная учеба. 1996. Кн. 3.
6. *Поплавский Б. Ю.* Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма / сост. и коммент. А. Богословского, Е. Меньгальдо. М., 1996. .
7. *Поплавский Б. Ю.* Сочинения. СПб., 1999.
8. *Райс Э.* О Борисе Поплавском // Грани. 1979. № 114.
9. *Соловьёв В. С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990.
10. *Сыроватко Л. В.* Тезис и антитезис самопознания: Н. Бердяев в диалоге с Б. Поплавским // Культурный слой: Философия русского зарубежья (исследования и материалы). Калининград, 2004. Вып. 4.

УДК 821.161.1.09"19"

А. А. Крюков

Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
krukovx@mail.ru

**РОЛЬ МОТИВОВ «СОПЕРНИЧЕСТВА» И «КУПЛИ-ПРОДАЖИ»
В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ
РОМАНА Ю. ФЕЛЬЗЕНА «СЧАСТЬЕ»**

В статье доказывается, что повествовательная структура романа Ю. Фельзена «Счастье» основана на взаимодействии мотивов «соперничества» и «купли-продажи». Показывается, что эти мотивы реализуются как на лексическом, так и на образном уровнях. Выявляется, что мотив «соперничества» доминирует в произведении, в то время как мотив «купли-продажи» оказывается побочным, вспомогательным мотивом, маркирующим противопоставление героев (Сергея Николаевича и Володи).

Ключевые слова: мотив, мотивная структура, Ю. Фельзен, поэтика.

A. A. Kryukov

Nekrasov Kostroma State University
krukovx@mail.ru

**THE ROLE OF THE «RIVALRY» AND «BUY/SELL» MOTIFS
IN THE NARRATIVE STRUCTURE
OF YURIY FEL'ZEN'S NOVEL «HAPPINESS»**

It is proved that narrative structure of the Yuriy Fel'zen's novel «Happiness» is based on the interaction of motifs of «rivalry» and «buy/sell». It is shown that these motifs are realised on lexical and on imaginative levels. We reveal that the motif of «rivalry» dominates the work, while the motif of «buy/sell» is the secondary, the bridging motif, which marks contrasting characters (Sergey Nikolayevich and Volodya).

Keywords: motif, motivic structure, Yuriy Fel'zen, poetics.

Юрий Фельзен – малоизвестный ныне писатель русского зарубежья, современник Б. Ю. Поплавского, Г. И. Газданова, В. С. Яновского. Как и все они, Фельзен принадлежит к так называемому «незамеченному поколению» прозаиков-эмигрантов (2, 11). Вследствие этой «незамеченности», проза Ю. Фельзена, к сожалению, почти не изучена. В нашей статье мы обращаемся ко второй книге писателя – роману «Счастье».

Впервые отрывки из романа «Счастье» были напечатаны в 1932 году в 6 выпуске журнала «Числа». В этом же году роман был издан отдельной книгой в берлинском издательстве «Парабола». Г. В. Адамович в газете «Последние новости» от 8 декабря 1932 года опубликовал небольшую рецензию, в которой писал, что роман Фельзена хорош, но, к сожалению, «замкнут». Критик имел в виду то, что оценить роман по достоинству сможет очень небольшое количество людей: «Но Фельзену такие же нужны и читатели, – и если найдется их и не очень много, то преданы они ему будут, как никакому другому современному писателю. Не испугает их ни трудное своеобразие стиля, ни постоянное возвращение к тем же суждениям, ни вся вообще напряженнейшая и вдохновенно-кропотливая путаница этой книги, которую нельзя “перелистать”, в которую надо вчитаться» (1, 161–162). М. О. Цетлин и Ю. К. Терапиано в своих откликах на роман единодушно назвали Фельзена «прустианцем», подразумевая тем самым вторичность его творчества. Хотя Терапиано отметил, что эта книга «одна из самых честных книг, написанных в эмиграции» (4, 269). Кроме того, во всех критических отзывах содержатся ставшие впоследствии обыкновенными замечания о сложности и «неправильности» языка, которым написана книга. На наш взгляд, именно в этой «неправильности» и кроется одна из ключевых особенностей прозы Ю. Фельзена. Намеренно искажая привычные синтаксические конструкции, расширяя предложения до максимальных пределов, Фельзен виртуозно передаёт самое главное – подлинное, живое течение мысли. За кажущей-

ся «необработанностью», безыскусностью языка, которым написано «Счастье», скрывается кропотливо выстроенная автором система мотивов – один из важнейших факторов эстетической целостности романа. Именно мотив как сюжетологическая единица повествовательной структуры скрепляет и связывает эпизоды романа.

Роман «Счастье» – это второй роман в трилогии. Коммуникативная интенция субъекта речи в нём двойственна. Повествование посвящено возлюбленной героя Лёле. Но это уже не датированные автокоммуникативные записи дневникового типа (как в романе «Обман») и не письма (как в романе «Письма о Лермонтове»), а прямо обращённая к Лёле речь. Несмотря на то, что несколько раз герой называет текст записями, излишняя эмоциональность, сложность описываемых переживаний характеризует его, скорее, как внутренний монолог. В романах трилогии воплощаются также и различные формы адресата. В «Обмане» это, судя по всему, сам герой. В «Письмах о Лермонтове» – это Лёля как эксплицитный адресат писем. В «Счастье» же, несмотря на прямое обращение к Лёле, остаётся налёт дневниковости: мы понимаем, что эти записи она вряд ли прочтёт.

Данная особенность текста (изображённая прямая речь) является крайне важной, определяет его художественное своеобразие и усложняет его жанрово-родовую специфику. С одной стороны, перед нами роман – эпический жанр, которому свойственна нарративность (6). С другой стороны, доминирующей коммуникативной стратегией анализируемого текста является перформативность, более характерная для лирических произведений (5). С нашей точки зрения, в данном романе происходит не просто «сращение» двух родов литературы (эпического и лирического). Мы считаем, что в «Счастье» возникает более изощрённый сплав, но не двух родов литературы, а двух коммуникативных стратегий: нарративной и перформативной. Именно такое сочетание характерно для литературы «потока сознания», к которой Фельзена часто относили критики-современники.

Несмотря на доминирующую перформативность, эпичность текста сохраняется за счёт событийности. Но мы наблюдаем не реальное событие, а *ментальное*, то есть происходящее внутри сознания героя. Это означает, что именно субъект речи перестраивает весь мир произведения: выделяет значимые элементы и подробности, опускает всё малозначительное, и самое главное – самостоятельно наделяет вещи значением и утверждает причины происходящего.

В свете данных поэтологических особенностей романа «Счастье» становится важной, на наш взгляд, система мотивов, использованных в нём. Мы исходим из следующего понимания мотива: «<...> любая единица сюжета (или фабулы), взятая в аспекте ее повторяемости, типичности, т. е. имеющая значение либо традиционное (известное из фольклора, литературы; из истории жанра), либо характерное для творчества данного писателя и даже отдельного произведения» (3, 194). Как мы уже сказали, текст представляет собой внутренний монолог персонажа, разделённый на отрывки без заглавий, нумерации и датировки. Мы рассмотрим первую часть – условный пролог. Именно в нём закладываются некоторые темы и мотивы, которые будут проявляться на протяжении всего произведения.

Фабула романа достаточно проста: главный герой наслаждается наконец-то завоеванными отношениями, но его беспокойный характер не даёт ему успокоиться и жить счастливо: он словно предвидит что-то, угрожающее его счастью с Лёлей.

В тексте часто употребляются местоимения, обозначающие Володю и Лёлю («нас», «мы») и подчёркивается отдаление пары от других людей («мы ведем себя по-другому» (7, 176). Но иногда происходит и обратный процесс: единое «мы» начинает распадаться на резко отдалённые «я» и «вы». Данное лексическое разделение продолжается и на образном уровне: герой говорит о своём желании подойти к Лёле и коснуться её, но от неё «непрерывно идет такой на людях ощутительный, такой замыкающийся и стыдливый холодок» (7, 176), что образ первоначального единства даёт трещину.

Восемнадцать раз упомянутое в седьмом абзаце в разных формах местоимение «вы» («вы», «вас», «ваш») характеризует данный абзац: это абзац-обращение, абзац-обвинение. Главный герой пытается понять причины отчуждённости, холодности между ним и Лёлей. Володя винит возлюбленную не просто за её холодность с ним: он требует, чтобы она была так же холодна и с другими. Ему это нужно для того, чтобы хоть как-то подчеркнуть статус её возлюбленного, отмежеваться от других «соперников»: от Бобки и от абстрактного «первого встречного» (7, 178). Именно в образе этого неизвестного и неопределённого «первого встречного» предсказывается будущий разрыв.

Впервые мотив соперничества появляется тогда, когда главный герой вводит в рассказ-воспоминание фигуру соперника. Но соперник этот дважды ослаблен: во-первых, тем, что это воспоминание, то есть не актуальная реальность, а во-вторых, тем, что это – Бобка: персонаж, которого главный герой сознательно ставит ниже себя. Тем не менее, образ соперника становится главной причиной разлада между влюблёнными. Соперник – это фигура из страшного прошлого, которая вновь может вернуться, разрушив отношения Володи и Лёли: «<...> но я мирюсь с какой угодно несправедливостью, только бы вы не исчезли и то смертельно-грустное прошлое не вернулось» (7, 177); «не стоит вспоминать старого,<...> вряд ли оно вернется» (7, 179); «мы оба взволнованы каким-то предчувствием беды или опасным воспоминанием о себе» (7, 179).

Мотив предчувствия беды на протяжении эпизода трансформируется в мотив страшного ожидания неизвестного соперника: «от чего-то невыразимо страшного беречь» (7, 180); «готовиться к очередному удару, которого надо опасаться ежеминутно и с самой неожиданной стороны» (7, 180). Наконец, в двенадцатом абзаце пролога появляется первая во всём тексте романе реплика. Она принадлежит Лёле и словно разделяет его на две половины, как в структурном (она расположена между 11 и 13 абзацами, всего их 24), так и в семантическом плане: «– Должна вас очень огорчить, на днях приезжает Сергей Николаевич» (7, 181). Исходный модус художественности текста был идиллическим, но на протяжении текста идилличность постепенно разрушалась вторгающимися мотивами предчувствия беды и соперничества. Собственно говоря, фраза Лёли является критической точкой, после которой идиллический модус сменяется на драматический.

Новость, о приезде Сергея Николаевича (материализовавшегося соперника) повергает героя в смятение. Володя принципиально избегает называть его по имени и отчеству: только предельно обезличено, солипсистски отрицая его существование – Сергей Н.

Вместе с конкретизацией образа соперника появляется мотив денег, прочно связанный с Сергеем Николаевичем. Последний представляется в сознании героя неким богачом: он режиссёр, что само по себе имеет коннотацию богатства («После своего нашумевшего американского контракта он в свободные от съемок месяцы может ездить куда ему угодно, каждый город, вне России, ему доступен <...>» (7, 181)), он сделал Лёле некий «царственный» подарок», он «благороден и бескорыстно-щедр» (7, 181). В небольшом кусочке текста, следующем за известием о приезде Сергея Николаевича, очень часто звучит мотив денег, мотив купли-продажи. Главный герой осознаёт, что он значительно беднее, чем Сергей Николаевич, что он не обеспечил Лёлю материально. Но Владимир противопоставляет этой «покупке» высокие духовные отношения, которые обеспечены не деньгами и подарками, а подлинными чувствами. Хотя Лёля высоко оценивает роль Сергея Николаевича в своей жизни («Что бы я делала без него, что это за человек, он меня поднял не только денежно, но и духовно» (7, 182)), Володя не воспринимает это как правду, называя слова возлюбленной «“казённой” восторженностью».

Стремление противопоставить отношения, базирующиеся на деньгах, и отношения, основанные на чувствах, крепнет в душе у героя. Он утверждает, что именно искренние чувства важнее любых денег. Тем не менее, у героя появляются и пессимистичные мысли: ему кажется,

что он жертвует для Лёли всем – своим временем, интересами и т. д., но всё равно у него отсутствует то, что есть Сергея Николаевича – деньги. Говоря о себе, герой часто скрыто намекает на отсутствие денег: «дешево отделяюсь», «я лишь на этом “нищенском” и шатком ненадолго».

Всё больше и больше Володя начинает говорить о своём духовном единстве с Лёлей, противопоставляя это единство Сергею Николаевичу: «Вся прелесть наших удивительных с вами отношений в том, что разнообразные их частности неизменно проникнуты чем-то единым – взаимной доброжелательностью и доверием, непрерывным подбадриванием друг друга, каким-то смягченно-чувственным нежным слиянием двух вместе замкнувшихся, от всего отгороженных людей – и еще прелесть их в том, что каждая такая частность по-своему очаровательна и неизгладима» (7, 187). Герой вспоминает некое идеальное время, вспоминает дорогие сердцу детали отношений с возлюбленной. В кратком эпизоде, воссоздающем образ прошлого, вновь восстанавливается идиллический модус: «А вот и нередкие у нас вечера в нарядном вашем пансионе, в неповторимо-родной вашей комнате, огромной, тяжелой, загроможденной коврами, мебелью, подушками в кружевах и разноцветных веселых атласных бантах: мы с вами, одетые, лежим на тесной, немного жесткой кушетке (пышная французская кровать как раз у противоположной стены), ваши плечи покоятся на моей руке, ваша голова чуть ниже моей, и я медленно глажу ближайшей вам правой щекой короткие ослепительно-белокурые ваши волосы, самое властное для меня в неотразимо-волнующем вашем облике и порою наиболее мне послушное» (7, 187).

Но всё то духовное единение, о котором вспоминал Володя, рассыпается в прах, когда он описывает реальные отношения с Лёлей. После невинного, казалось бы, поцелуя в плечо она заявляет ему «– Я начинаю бояться, когда вы со мной обращаетесь слишком уж по привычке, слишком по-хозяйски, точно мы тысячу лет женаты» (7, 190). Лёля упрекает Володю именно за то, что ему не нравилось ему Сергею Николаевиче – за хозяйское, потребительское отношение к женщине, словно к вещи.

Расстроенный, главный герой уходит из дома с самыми мрачными мыслями: он думает, что не нужен Лёле. Но, в конце концов, он продолжает действовать по модели своего соперника: он покупает Лёле духи. Но с его точки зрения, это не подкуп, не осыпание подарками. Это точечное, выверенное удовлетворение Лёлиной потребности: «<...> предыдущие [духи] кончились, вас же неизменно трогает не только внимание, но и его уместность, правильность, я бы точнее выразился, полезность – не оттого, что вы корыстны (денежной корыстности в вас не имеется и в помине), но от удвоенности для вас такого словно бы “внимательного внимания”» (7, 191). После этого между героями происходит примирение.

Подводя итог, можно сказать, что мотивная структура романа «Счастье» основана на взаимодействии доминантного («соперничество») и субдоминантного («купля-продажа») мотивов. Указанные мотивы в тексте произведения реализуются как на лексическом, так и на семантическом уровнях. В системе персонажей у главного героя присутствуют двойники («благородный» Сергей Николаевич и «низкий» Бобка»), отталкиваясь от поведения которых Володя утверждает свои ценностные ориентиры в отношениях с возлюбленной. Мотив денег (шире – материальных ценностей) является здесь побочным, вспомогательным мотивом, маркирующим противопоставление Сергея Николаевича и Володи. Если первый «покупает» Лёлю, пытаясь по-хозяйски ею завладеть, то второй покупает для Лёли, пытаясь принести ей радость и тем самым обеспечить их общее счастье.

Литература

1. Адамович Г. В. <«Обман» Ю. Фельзена. – «Болтовня» Л. Овалова. – «История русской литературы» П. Когана> // Адамович Г. В. Собрание сочинений. Литературные заметки. Кн. 1 («Последние новости» 1928–1931). СПб., 2002.
2. Каснэ И. М. Искусство отсутствовать: незамеченное поколение русской литературы. М., 2005.

3. Тмарченко Н. Д. Теория литературы: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования: в 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2014.
4. Терапиано Ю. К. Фельзен. Счастье // Числа. 1933. № 7–8.
5. Тюпа В. И. Генеалогия лирических жанров // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2012. № 4.
6. Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18).
7. Фельзен Ю. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. М., 2012.

УДК 821.161.1.09"19"

Т. Н. Хриптулова

Тверской государственной университет
khriptulovatat@rambler.ru

ВОЕННАЯ ЛИРИКА Н. И. ТРЯПКИНА В КОНТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

Стихотворения Н. И. Тряпкина о войне – итог переживаний поэта. Опыт войны помог Тряпкину выйти на простор широких исторических размышлений и сопоставлений. В его творчестве проявилась тенденция усиления национальных акцентов в поэзии, характерная для литературы периода Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: тема, лирика, родина, Н. И. Тряпкин.

T. N. Khriptulova

Tver State University
khriptulovatat@rambler.ru

WAR LYRICAL POETRY BY NIKOLAY TRYAPKIN IN THE CONTEXT OF THE WORLD WAR II (EAST FRONT) LITERATURE

Poems by Nikolay Tryapkin about the Earth's bloodiest war are the result of experience of the poet. The war experience helped Nikolay Tryapkin to embrace a broader historical reflection and comparisons. His work has been a trend for greater national emphasis in poetry, typical literature of the period of the world war.

Keywords: theme, lyrical poetry, motherland, Nikolay Tryapkin

Н. И. Тряпкин, в отличие от многих поэтов военного поколения, не создал серьезной военной лирики. Эту особенность творческой биографии можно объяснить так: во-первых, по состоянию здоровья будущий поэт на войне не был; во-вторых, в годы Великой Отечественной войны Тряпкин только начал свою и трудовую, и литературную деятельность.

Работать поэт начал в 1941 году. С ноября 1941 г. по март 1942 г. он работал редакционным сотрудником районной газеты «Сталинский путь» Сольвычегодского района Архангельской области. В том же 1942 г. устроился счетоводом в колхоз «Большевик» в Архангельской области и трудился в колхозе до октября 1943 г. С января следующего года по июнь 1945 г. Тряпкин работал счетоводом колхоза-деревни Абушково Лотошинского района Московской области.

В годы войны началось становление Тряпкина как поэта, в 1945 г. он начал серьезно заниматься литературой и через год опубликовал свои произведения в журнале «Октябрь» (9). Прошли годы, прежде чем поэт сумел сказать свое слово о войне.

Художественное наследие Тряпкина можно разделить на 3 периода: I период – ранняя лирика (1940–1950-е годы), II период – зрелое творчество (1960–1970-е годы), III период – поздняя лирика Тряпкина (1980–1990-е годы). В каждом из названных периодов военная тема образуется с помощью следующих ключевых тем: тема солдатского пути/дороги, тяжелых испытаний, смерти, памяти, творчества, военной юности и приобретения жизненного опыта.

Первая группа стихотворений на военную тему была написана Тряпкиным в годы Великой Отечественной войны (19 % от общего количества текстов по теме). В стихотворениях звучали мотивы Родины, большой и малой. Уже в юношеской лирике поэт старается выйти на дорогу широких исторических размышлений и сопоставлений («Суворов играет в бабки»),

1944): «Вот, по-солдатски, бойким глазомером / Засек он цель, прищурился, – и, плюнув / Решительнейше в руку, у партнеров / Взял кость игрок... О вы, пиитов струны! / О ссылка!.. Царь! С пути! Не застить взоров! / Здесь не до вас, – с колена бьет Суворов! (14, 28).

Поэт чувствует причастность к судьбе своего поколения, его особую роль в истории страны: «И со всеми кровными друзьями / Вышли мы померяться с бедой, / Всю-то нашу молодость, как знамя, / Развернув над первой бороздой» (12, 5).

В то же время «в сороковые годы, безусый хлипенький поэт боролся своими стихами не за власть Советов и даже не за родимый, оставленный где-то в Подмоскovie под немцами дом, а за архаичный национальный прамир Святой Руси» (1, 30): «И стала ты, моя Устюга, / Моим пристанищем навек» (10, 280). «Не влезают по всем параметрам тряпкинские стихи в его “квазиэпос разрушенной эпохи”, это не поэзия Долматовского или даже Симонова. Это какой-то другой, параллельный поток русской поэзии, который, не прерываясь ни на миг, жил ещё в те суровые и победные, трагические и величавые сороковые и пятидесятые годы» (1, 30).

В 1960 годах появляются такие стихотворения Тряпкина о войне, как «В долинах пестрели...» (1962), «Пускай же пестреют зацветшие злаки...» (1962), «О том, как старели покосные травы...» (1962), «Лето 1945-го» (1966), «Степан» (1966), «Не хватает грома для раската...» (1969) и др. Война представлена поэтом как трудный период, принесший огромный жизненный опыт, что подтверждается следующими строками: «О том, как старели покосные травы / И дом зарастал лебедой. / О том, как везли нас ночные составы / Под небом, зажженным войной. / Как прямо с путей грохотали зенитки / И пахла горелым земля. / И матери наши считали пожитки, / Делили пуки щавеля» (11, 44).

В 1965 году Тряпкин пишет стихотворение «Как людей убивают?». Критик В. Бондаренко видит в этом стихотворении готовый манифест русского народного пацифизма (15). Г. В. Шувалов считает, что это не совсем так: «не будь у Тряпкина проблем со здоровьем, он, несомненно, пошёл бы на войну» (15, 171). «Можно быть пацифистом, когда идёт братоубийственная или несправедливая захватническая война, но когда уничтожают твоих близких, твой народ, твою страну, быть пацифистом – значит быть или трусом, или предателем. Ни тем, ни другим Тряпкин не был. Главное здесь то, что поэт смотрит на землю глазами ребёнка. Он не может воевать, не может убивать, не потому, что он не способен на убийство физически, а по детской своей сущности. С детским недоумением вопрошает Тряпкин: “Это что же? За что же мне милость такая?”. Такой взгляд на мир роднит Тряпкина с представителями “тихой лирики”, разница только в том, что большинство из них в годы войны действительно были детьми, а Тряпкину удалось сохранить детскую душу» (15, 171). Анализируя стихотворение «Как людей убивают?» исследователь проводит параллель с творчеством С. Есенина, а точнее – со стихотворением «Я, московский озорной гуляка...» (1922). По мнению Шувалова, переосмысление Тряпкиным военной темы было настоящим вызовом, ведь совсем ещё недавно убийство на войне считалось проявлением героизма, а жестокость по отношению к врагу считалась нормой (15).

В конце 1980–1990-х годов Тряпкин отдаляется от военной тематики, однако из поздней лирики тема войны не исчезла. Война глубоко вошла в естество поэта, в его чувства и мысли, стала неизгладимой приметой возраста, характера судьбы, мировосприятия. В сборники «Уж, видно тот нам выпал жребий» (2000), «Горящий Водолей» (2003) включены стихи о войне, но они другие. Публикуемые стихотворения Тряпкина отражают тему войны посредством варьирования темы памяти. Это – память о военных событиях («Мой любимый, мой друг, мой хороший!..», 1986; «Этот северный снег! Этот северный лес!..», 1993), о трагедии репрессий («Целый век мы прожили с ГУЛагом...», 1993), о судьбах военного поколения («На все цветы и зарожденья...», 1986). Поэт стремился не только передать подробности памятных лет, но и отыскать их последствия в масштабе судеб самых близких ему людей, а также своей соб-

ственной. «С годами выявляется определяющим мотив творчества Николая Тряпкина – мотив Памяти. Памяти, несущей в себе тяжёлое, трагическое, надрывное... Память надвое рассечена рубежом, по одну сторону которого слышится “звон боевых копыт”» (3, 75).

В позднем творчестве Тряпкина усиливается стремление разобраться в ходе истории, наступает период прозрения. Тема войны раскрывается несколько иначе: сюжетная тема в позднем творчестве автора вбирает в себя ряд ключевых тем: эпохи, судьбы страны, разочарования в идеологии, переосмысления прежних ценностей. Нет сталинизма, процветания идей фашизма, вины перед потомками, своим народом, того, что есть, к примеру, в творчестве А. Межирова или Д. Самойлова.

В 1993 году Тряпкин написал стихотворение, в котором сделана попытка переосмысления всего того, что произошло с его поколением и с его страной. Возникают темы эпохи, исторического итога:

Послевоенные года
 Для многих были роковые.
 И все же снятся, как живые,
 Те небывалые года.
 Сиянье радостных антенн,
 И свежих срубов излученье,
 И ежегодное снижение
 Торговых цен,
 И тяжесть роковых потерь
 Мы так легко переносили!..
 Мы всё простили, всё забыли!..
 И это – главное теперь (10, 137).

В ряде стихотворений поэта тревожит то, что к моменту окончания войны люди забудут свои корни. Авторское начало у Тряпкина существует в противоречивом единстве со своеобразной «коллективностью» поэтического мироощущения. При ярко выраженном «я» – личностном, авторском начале стихов, свойственном современной русской поэзии со времен допушкинского периода, – в стихах Тряпкина зримо и незримо присутствует «мы». Тряпкинское «мы» – особенное. Поэт пишет не от лица поколения (как у поэтов-фронтовиков), а от лица вымирающей общности, состоящей из носителей патриархально-коллективного сознания (4). «В творчестве Тряпкина проявилась тенденция усиления национальных акцентов в поэзии, характерная для литературы периода Великой Отечественной войны, для мощного крыла русской поэзии 1960–1990-х гг. от А. Т. Твардовского, Н. И. Рыленкова до Н. М. Рубцова, Ю. П. Кузнецова» (6, 55).

В качестве ведущей военная тема представлена в небольшом количестве стихотворений: «Сколько трав под чужими подковами!..» (1944), «Зимний вечер» (1945), «Старый погост» (1945), «Распутица» (19...), «Песнь о безногом солдате» (19...), «Ты все мнишь себя, братец, каким-то солдатом...» (1981), «Алексею-воину» (1981), «Ах, если бы...» (1981), «1945» (1984), «Угасло время той молвы...» (1986).

В декабре 1946 года Тряпкина вызвали на Первое всесоюзное совещание молодых писателей, где он оказался среди таких прославленных поэтов, как А. Межиров и С. Гудзенко (13, 7). Опираясь на ряд исследовательских работ, рассматривающих творчество Межирова и Гудзенко (2; 5; 7; 8), можно выделить общую черту в лирике Межирова, Гудзенко и Тряпкина, это – романтическая направленность творчества.

Эта черта была присуща поэтам фронтовой плеяды (Межирова, Гудзенко). Такая особенность была связана с тем, что поколение было воспитано на романтической поэзии 1920 – начала 1930-х годов. О художественных пристрастиях своего поколения Гудзенко писал так: «Все мы безоговорочно любили Маяковского, Хлебникова, Пастернака, Багрицкого, Тихонова, Блока» (8, 268).

В творчестве поэтов-фронтовиков (Межирова, Гудзенко) романтическая традиция получила дальнейшее развитие и новое осмысление, что не раз отмечалось в работах критического и научного характера. В диссертационном исследовании В. В. Заманской сопоставлялось творчество поэтов-фронтовиков с поэзией Э. Багрицкого, Вл. Луговского, Н. Тихонова, в том числе делался акцент на тяготении лирики Межирова и Гудзенко к данной традиции (8, 268). В диссертации Е. В. Романовой «Тема судьбы военного поколения в поэзии А. Межирова» говорится о романтической направленности лирики Межирова (7, 116–170). На романтико-драматический характер поэзии Межирова указывал М. Ф. Пьяных (5). Романтические тенденции у поэтов проявились в изображении лирического героя, в обращении к определенным поэтическим жанрам (в частности, к балладе), к блоковским ритмам (8, 268). Такая романтическая направленность характерна и для лирики Тряпкина, поэта военного поколения. Например, стихотворение «Песня о безномом солдате» (1953) содержит эпиграф из русской баллады («От павших твердынь/Порт-Артура»). Некоторым стихотворениям поэта предпосланы эпиграфы из произведений А. Блока. Так, стихотворению «Русь» (1973) в качестве поэтического камертона выбраны блоковские строки: «С одною думой непостижной / Смотрю на твой спокойный лик». А в поэтическом сборнике Тряпкина «Краснополье» один из его разделов открывается эпиграфом из стихотворения, вошедшего в цикл Блока «На поле Куликовом»: «За Непрядвой лебеди кричали, / И опять, опять они кричат». Стихотворение Тряпкина «Эволюция» (1982), в котором поэт пишет о земной жизни и «людской истории», отсылает к произведениям Вл. Луговского. Стихотворения «Две романтические оды» (1961) и «Романтическая ода» (1981) посвящены поэтам старой «Кузницы» – Всероссийскому обществу пролетарских писателей, куда входили В. Александровский, С. Обрадович, В. Казин, Н. Полетаев, С. Родов, Мих. Волков, Гр. Санников, Мих. Герасимов. Стихотворение «Песнь о красных чайках» указывает на то, что поэзия Мих. Герасимова была для Тряпкина ориентиром в осмыслении революционного прошлого страны: «Тракторами разума взроем / Рабских душ целину, / Звезды в ряды построим, / В вожжи впряжем Луну».

Если Гудзенко в силу своего короткого творческого пути не выходит за рамки романтического отображения действительности (8, 269), то Межиров и Тряпкин сохраняют романтическое мироощущение на протяжении всего творчества (часть стихотворений, в которых Тряпкин обращается к поэзии 1920–1930-х гг., написаны поэтом в 1960–1980-е гг.).

Итак, Великая Отечественная война пробудила национальное самосознание русского народа. Вся советская поэзия держалась на ощущении гражданского долга. На этом сформировалось и поколение Тряпкина. Пережитое советским народом в годы Великой Отечественной войны отразилось в ранних стихах поэта. Предельная реалистичность жанровых зарисовок из послевоенных колхозных будней с годовыми отчетами и селькорами сливаются в потоке истории и современности. Ценностные ориентиры поколения отражаются в первую очередь через тему любви к родине. Военная лирика Тряпкина перекликается с творчеством поэтов фронтового поколения.

Литература

1. Бондаренко В. Г. Отверженный поэт // Неизбывный Вертоград. Альманах Всероссийского фестиваля имени Николая Тряпкина. М.; Лотошино, 2010.
2. Брыкина С. П. Творчество поэтов военного поколения (С. Орлов, Ю. Друнина, С. Гудзенко): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1971.
3. Куняев С. С. «Мой неизбывный Вертоград» // Неизбывный Вертоград. Альманах Всероссийского фестиваля имени Николая Тряпкина. М.; Лотошино, 2010.
4. Псурцев Д. В. Волшебное зеркало (очерк поэзии Николая Тряпкина) Интернет-журнал «Национальные образы мира» [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www. plus.gambler.ru/tavlei/lit/poetry](http://www.plus.gambler.ru/tavlei/lit/poetry) (дата обращения: 31.08.2013).
5. Пьяных М. Ф. «Покой нам только снится...» (Заметки о романтических тенденциях в современной русской поэзии) // Звезда. 1979. № 2.

6. Редькин В. А. Национальный мир в поэзии Николая Тряпкина // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2011. Вып. 3.
7. Романова Е. В. Тема судьбы военного поколения в творчестве А. Межирова и С. Гудзенко // Филологическому семинару – 40 лет. Смоленск, 2008.
8. Романова Е. В. Тема судьбы военного поколения в поэзии А. Межирова: дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2008.
9. Тряпкин Н. И., поэт // РГАЛИ. Ф. 631, Оп. 40, Ед. хр. 937, Л. 1, 3, 7, 32, 60; Тряпкин Н. И. Личное дело // РГАЛИ. Ф. 632, Оп. 5, Ед. хр. 364, Л. 2 об.; Тряпкин Н. И. Личное дело кандидата, не получившего Государственной премии СССР 1987 г. и документы к нему // РГАЛИ. Ф. 2916, Оп. 4, Ед. хр. 501, Л. 4, 30 об.
10. Тряпкин Н. И. Горящий Водолей. М, 2003.
11. Тряпкин Н. И. Краснополье. М, 1962.
12. Тряпкин Н. И. Первая борозда. М, 1953.
13. Тряпкин Н. И. О себе // Тряпкин Н. И. Стихотворения. М., 1989.
14. Тряпкин Н. И. Огненные ясли. М., 1985.
15. Шувалов Г. В. Родник, какому нет цены // Неизбывный Вертоград. Альманах Всероссийского фестиваля имени Николая Тряпкина. М.; Лотошино, 2010.

УДК 821.161.1.09"19"

А. С. Власов

*Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
asvlasov74@mail.ru*

**«ПО ЖИВОМУ СЛЕДУ...»
(ХРОНОТОП В РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ:
ТЮТЧЕВ, ЗАБОЛОЦКИЙ, ПАСТЕРНАК)**

В статье в свете концепции М. М. Бахтина рассматриваются особенности хронотопа в русской философской лирике. На примере хронотопического анализа произведений Ф. Тютчева, Н. Заболоцкого и Б. Пастернака исследуются конкретные формы пространственно-временной локализации действия в лирическом стихотворении.

Ключевые слова: М. Бахтин, хронотоп, художественное время и пространство, философская лирика, Ф. Тютчев, Н. Заболоцкий, Б. Пастернак

A. S. Vlasov

*Nekrasov Kostroma State University
asvlasov74@mail.ru*

**«TO FOLLOW ALIVE TRACKS...»
(CHRONOTOPE IN RUSSIAN PHILOSOPHICAL LYRICAL POETRY:
FYODOR TYUTCHEV, NIKOLAY ZABOLOTSKY, BORIS PASTERNAK)**

The article touches upon the issue of artistic time and space correlation in Russian philosophical lyrical poetry in the light of Mikhail Bakhtin's concept. Based on the chronotopic analysis of works by Fyodor Tyutchev, Nikolay Zabolotsky and Boris Pasternak, it explores specific forms of spatial and temporal localisation of the subject in a lyrical poem.

Keywords: Mikhail Bakhtin, chronotope, artistic time and space, philosophical lyrical poetry, Fyodor Tyutchev, Nikolay Zabolotsky, Boris Pasternak.

...поэзия – не занятие, а форма бытия.

И. Сурат

«Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе», М. М. Бахтин называл *хронотопом*. Литературно-художественный хронотоп характеризуется пересечением и слиянием пространственно-временных «рядов» и «примет»: время раскрывается в пространстве, а пространство «осмысливается и измеряется временем» (1, 341). В лирической поэзии эта своеобразная «интерференция» двух систем художественных координат многократно усиливается, охватывая все, без исключения, уровни структурно-семантической организации текста. И дело не только в эффекте «единства и тесноты стихового ряда». Главная причина заключается, конечно же, в самой природе *лирической событийности*.

Многие лирические стихотворения «бессобытийны»: фабула в них либо сильно редуцируется, либо фокусируется в некоем «точечном» событии, характеризующем не сколько «внешнюю» (условно говоря, объективную), сколько «внутреннюю» (субъективно-авторскую) реальность. Это «*внутреннее событие* бывает свёрнуто в одном слове, скрыто в глубине строки – но оно есть, именно его мы, пусть и не всегда осознанно, воспринимаем в эстетических формах» (8, 143) (здесь и далее в цитатах курсив мой. – А. В.). Особенно интересны случаи полного или почти полного отказа от «внешней ситуации как таковой» в философской лирике: по «осторожному предположению» Е. Григорьевой, именно отказ от «внешней ситуативности является видовым признаком этой поэзии. Ведь общепризнанные образцы такого рода лирики <...> ограничиваются пространством сознания. Этот признак оказывается достаточно устойчивым: и “*Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!..*” Баратынского, и “*Silentium!*” Тютчева, и “*Милый друг, иль ты не видишь...*” Соловьёва в равной мере не нуждаются в экспликации внешней реальности, сосредоточиваясь <...> на реальности сознания» (3, 107).

Термин «*философская лирика*» достаточно условен; почти традиционными стали оговорки о необходимости уточнения его значения. К этому жанру обычно причисляют стихотворения, заключающие в себе размышления сугубо «философского» характера: «о всеобщих противоречиях мира, о бытии в его целостности, о единстве природы и человека» (5, 101). В более широком понимании – из которого мы и будем исходить в данной статье – это «стихи, рождённые поэтической мыслью» (6). Такие стихи нередко автологичны, «без-образны». Но столь же часто, пожалуй, их смысл запечатлевается в ярких и ёмких образах, каждый из которых (уже вследствие прямого или косвенного воздействия, оказываемого им на читательское/исследовательское восприятие временных и пространственных реалий художественного мира) может стать объектом хронотопического анализа.

Вспомним «*Эти бедные селенья...*» Ф. Тютчева (1855).

Динамику пространственно-временной локализации в этом стихотворении акцентирует нарастающая тропеическая градация. В 1-й строфе это переход от эпитетов, ограничивающих и конкретизирующих хронотоп («*бедные селенья*», «*скудная природа*»), к обобщающему образному перифразу:

*Край родной долготерпенья,
Край ты Русского народа!*

Семантика 2-й строфы базируется на развёрнутой антитезе:

*Не поймёт и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.*

«Гордому взору», то есть поверхностному, объективирующему, отстранённому взгляду, противопоставляется со-чувствие, со-переживание, способность ценить красоту неброских, «скудных» пейзажей «края долготерпенья», прозревать в них тайный свет русской души – смирение, веру, жертвенную любовь. Так подготавливается переход к 3-й, заключительной строфе, где доминирует ситуативно переосмысленная новозаветная символика, расширяющая пространственно-временные границы действия и, по сути, переносящая его в сферу панхронии. Темы природы, земли, народа, сходясь в контрапункте, становятся гранями одного концепта, вбирающего в себя размышления поэта о России, её исторической судьбе и особой миссии:

*Удручённый ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя* (9, 198).

Проследим динамику пространственно-временной локализации действия в «**Портрете**» Н. Заболоцкого (1953).

Начинается стихотворение с императива:

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

Далее следует описание портрета. Общий его абрис намечается уже в риторическом вопросе, организующем синтаксическую структуру 2-й строфы:

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

3-я и 4-я строфы содержат ряд образных дефиниций, основанных на метафорических сравнениях, посредством которых поэт, вслед за художником-живописцем, пытается запечатлеть «души изменчивой приметы» – амбивалентность чувств и эмоционального настроения «героини» стихотворения:

Её глаза – как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Её глаза – как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.

Финальная, 5-я строфа в образно-метафорической форме раскрывает механизм работы эстетико-ассоциативной памяти:

Когда *потёмки* наступают
И приближается гроза,
Со *дна души* моей мерцают
Её прекрасные глаза (4, 219).

Потёмки и *дно души* явно корреспондируют с «тьмой былого». Эта своеобразная смысловая рифма маркирует начальное и финальное лирические события – *воспоминание* и порождаемую им *ассоциативную связь* – усиливая звучание главной темы «Портрета». Речь идёт о вневременном бытии произведений искусства, их архетипизации, закреплении в общечеловеческой и индивидуальной культурной памяти, наконец, о том воздействии, которое эти произведения могут оказывать на конкретного человека. Вообще мотив темноты проходит через всё лирическое повествование в «Портрете». И отнюдь не случайно ему сопутствуют лексемы, варьирующие семантику 'нечёткости', 'неясности', 'зыбкости' (ср.: *тьм[а]–туман–мгл[а]–потёмки–мерца[ть]*). Они придают данному мотиву соответствующую коннотативную окраску. Формируется двуплановый образ-символ, сопрягающий изменчивость души с рядами двойственных, не вполне отчётливых («мерцающих») ассоциаций, которые в определённые моменты жизни всплывают из глубин подсознания.

Как видим, степень пространственно-временной локализации в «Портрете» варьируется. «Большое время» культуры и искусства, то есть бесконечный и «незавершимый» диалог, «в котором ни один смысл не умирает» (2, 433), здесь постоянно взаимодействует со сферой экзистенциального бытия и времени и, по-особому отражаясь, преломляясь в ней, формирует личностный хронотоп.

Чрезвычайно интересен хронотоп лирики Б. Пастернака.

Проанализируем, например, его стихотворение «**Быть знаменитым некрасиво...**» (1956), где также доминирует личностное, экзистенциальное «времяпространство». Стихотворение воссоздаёт событие *мысли*, обретающей *образную* форму. Мысль эта выражена в сквозном императиве, организующем композиционно-сюжетную структуру поэтического текста.

Начальные строфы автологичны. Лишь 2-й стих 1-й строфы содержит «стёртую» метафору, имеющую, впрочем, чётко выраженное хронотопическое значение (перемещение, движение в пространстве):

Быть знаменитым некрасиво.
Не это *подымает* *высь*.
Не надо заводить архива,
Над рукописями трястись.

Так – предельно лаконично, в нарочито «прозаическом» стиле – Пастернак формулирует своё жизненное и философско-эстетическое *sitio*, основной принцип эстетики простоты и естественности.

Во 2-й строфе, по сути, нет уже ни одного тропа:

Цель творчества – самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно, ничего не знача,
Быть притчей на устах у всех.

Однако именно здесь начинается развиваться основная тема стихотворения – тема поэтического творчества, главной и единственной целью которого является полная *самоотдача*, противопоставляемая «шумихе», «успеху», то есть всему тому, что в следующей, 3-й строфе будет недвусмысленно охарактеризовано как *самозванство*:

Но надо жить без самозванства,
Так жить, чтобы в конце концов
Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов.

Начальные стихи 2-й и 3-й строф завершаются составными словами, образованными по одной и той же модели (ср.: «самоотдача» – «самозванство»). Разумеется, это не случайно. Первая часть слов (*само...*) указывает на «субъектность» и чётко выраженную направленность действий. Кто *называет* себя поэтом, не являясь им («ничего не знача»), тот присваивает чужое имя и занимает чужое место. На самоотдачу он не способен, ибо все усилия его направлены на утверждение собственной значимости. Истинный поэт, напротив, «забывает» о себе и, подчиняясь стихии *жизни* (=поэзии), устремляется в мир. Этот трансцендирующий порыв, раздвигающий границы личностного бытия, порождает синергию: мир становится, по сути, таким же активным *субъектом творчества*, как и поэт, сумевший «привлечь к себе *любовь пространства*». Слово *любовь* создаёт очень характерный для Пастернака образ живого, благоволящего к человеку пространства. Временным аспектом этого образа, передающего ощущение полноты жизни, гармонии всеединства, является выход из потока линейного, «однонаправленного» времени – поэт слышит «*будущего зов*», (пред)определяющий его дальнейшую судьбу.

В следующих, 4-й и 5-й, строфах тема судьбы/жизни сопрягается с мотивом *пути*, благодаря которому пространственно-временная динамика становится более явной:

И надо оставлять пробелы
В судьбе, а не среди бумаг,
Места и главы жизни целой
Отчёркивая на полях.

И окушаться в неизвестность,
И прятать в ней свой шаг,
Как прячется в тумане местность,
Когда в ней не видать ни зги.

Интересно, что судьба/жизнь метафорически уподоблена *тексту*. Но это совершенно особый текст: не «опредмеченный» итог литературного творчества («архив», «рукописи», «бумаги»), а сам процесс этого творчества, зачастую столь же спонтанный и непредсказуемый, как обуславливающая его и символизируемая им реальность. Пастернак призывает «оставлять пробелы в судьбе», «места и главы жизни целой отчёркивая на полях», именно потому, что жизнь и литература – *судьба* и *текст* – для него нераздельны. Говоря словами Тютчева, это «два проявления стихии одной». Глубинную (ноуменальную) сущность этой «стихии» может постичь только истинный художник слова: он одновременно покоряется судьбе и творит её, «пишет», как текст, а каждый текст – «проживает», как жизнь...

Как уже было сказано выше, хронотопический аспект темы поэзии (литературного творчества) эксплицируется в мотиве пути, непрерывного (про)движения вперёд. Каким будет путь и, главное, в чём заключается конечная цель, поэт не знает, да и *не должен* знать. Он обречён «окушаться в неизвестность», и в этом смысле его поступки действительно очень напоминают «поведение» местности, «прячущейся» в тумане. Стоит обратить внимание и на то, что *местность*, несмотря на условно-«обобщённое» значение этого слова, ассоциируется с вполне конкретными реалиями – историко-биографическими, бытовыми и пр., – под прямым или косвенным воздействием которых формируется личность писателя, прокладывающего свою, неповторимую стезю.

Кульминационный «поворот» лирического сюжета совпадает с началом 6-й, предфинальной строфы:

Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь,
Но поражения от победы
Ты сам не должен отличать.

Ключевую роль здесь играет словосочетание «*живой* (в значении ‘живительный, животворящий’) след»: по этому следу должны пройти «другие», т. е. все те, кому адресован живой текст, создаваемый (=«проживаемый») поэтом. В заключительной, 7-й строфе эпитет *живой*, относящийся уже к лирическому герою стихотворения, повторяется трижды:

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть *живым*, *живым* и только,
Живым и только до конца (7, 149).

Повтор придаёт заключительной фразе необходимую экспрессию, акцентируя внимание читателя на контрапунктном переплетении множества мотивных смыслов и коннотаций, в том числе пространственно-временных. «Не отступаться от лица», «быть живым, живым и только» значит: всегда, при любых обстоятельствах сохранять верность *себе*; не отступать, не сворачивать с выбранного *пути*; постигать окружающий мир лишь в «сотворчестве» с ним, ощущая неразрывную, органическую взаимосвязь личностного бытия и бытия вселенского.

Итак, основное «внутреннее событие» в философской лирике – *мысль*. Зарождение, развитие поэтической мысли, процесс её концептуализации определяют и общую композиционную динамику произведений, тяготеющих к этому жанру, и особенности их сюжетной структуры. Основной акцент при изучении «существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений» в философской лирике, следовательно, должен быть сделан на хронотопизации элементов *вне-*, а точнее, *над-*фабульного (мотивно-тематического) сюжетного плана или, шире, образного строя стихотворений.

Хронотопический анализ стихотворений Тютчева, Заболоцкого и Пастернака наглядно продемонстрировал, насколько многомерен, динамичен «лирико-философский» хронотоп и насколько разнообразны языковые средства его выражения.

Рассмотрение конкретных образов или мотивов под специфическим «временно-пространственным» углом зрения неизменно приводило нас к экспликации того, что литературоведы обычно называют идейно-художественным содержанием произведения. Это закономерно, ибо, как совершенно справедливо заметил М. Бахтин, «хронотопичен всякий художественно-литературный образ. Существенно хронотопичен язык как сокровищница образов. Хронотопична внутренняя форма слова» (1, 496). И хотя «художественные смыслы», которыми оперирует образное мышление, «не поддаются временно-пространственным определениям», в человеческом сознании они всегда принимают «какое-либо временно-пространственное выражение <...> Следовательно, всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» (1, 503). Не менее важным результатом проведённого нами анализа может считаться констатация того очевидного факта, что стихи, написанные в XIX и XX веках столь непохожими друг на друга поэтами, обнаруживают и черты общности – не столько жанрово-стилистической, сколько мировоззренческой. Именно в восприятии мира, родной земли, природы, искусства, в отношении к собственному творчеству, в стремлении преодолеть временные и пространственные «барьеры», препятствующие постижению тайны всеединого бытия, отчётливее всего проявляется *преemptивность* – тот поистине *живой «след»*, благодаря которому и по сей день сохраняют свою актуальность традиции русской поэтической мысли.

Литература

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 3. М., 2012.
2. Бахтин М. М. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. М., 2002.
3. Григорьева Е. К проблеме лирического события // Событие и событийность: сб. статей. М., 2010.
4. Заболоцкий Н. Стихотворения. М., 2004.
5. Кожин В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. М., 1978.
6. Кушнер А. Тютчев (В новом ракурсе) // Звезда. 2010. № 4 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2010/4/ku20.html> (дата обращения: 08.06.2015).
7. Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 2. М., 2004.
8. Сурат И. Событие стиха // Сурат И. Вчерашнее солнце: О Пушкине и пушкинистах. М., 2009.
9. Тютчев Ф. И. Стихотворения. М., 2004.

УДК 821.161.1.09"19"

С. С. Лобинская

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского
lss85@yandex.ru

**ФИЛОСОФСКО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ
В РОМАНАХ МАРКА АЛДАНОВА
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «ИСТОКИ»)**

Статья посвящена анализу романа М. Алданова «Истоки», который представляет собой художественную рефлексию автора по поводу возникновения революционной ситуации в России. Принципы своей философии истории он прописал в итоговом трактате «Ульмская ночь. Философия случая». Писатель неоднократно отмечал, что во многом опирается на опыт Л. Н. Толстого. Пушкинская же традиция в романе «Истоки» может быть рассмотрена при анализе философии случая, роли случая в историческом процессе.

Ключевые слова: «философия случая», А. С. Пушкин, М. А. Алданов, историософский роман, роль личности в истории, «Истоки».

S. S. Lobinskaya

Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University
lss85@yandex.ru

**ALEXANDER PUSKIN'S PHILOSOPHIC AND HISTORICAL TRADITION
IN MARK ALDANOV'S NOVELS
(ON THE EXAMPLE OF THE NOVEL «BEFORE THE DELUGE»)**

The article is devoted to the study of Mark Aldanov's novel «Before the Deluge», the theme of which are the Russian revolution's reasons. He stated the principles of the history philosophy in the final treatise «A Night at Ulm: The Philosophy of Chance». Mark Aldanov would often repeat that his works were based on Leo Tolstoy's experience. Alexander Pushkin's tradition in the novel «The Sources» can be considered in the analysis of philosophy of chance, role of chance in historical process.

Keywords: Philosophy of Chance, Alexander Pushkin, Mikhail Aldanov, historiosophical metanovel, role of individual in history, «Before the Deluge».

Н. Д. Тмарченко выделяет в сюжете любого исторического романа два вида причинно-следственных связей: связи между вымышленными событиями частной жизни человека дополняются причинно-следственными связями между историческими событиями, – что позволяет говорить об авторской интерпретации того или иного реального события. Она может существенно отличаться от историографической, но при этом имеет не меньшее право на существование (12, 88). И речь идет не только о том, что писателю приходится отбирать и концентрировать факты, но и о том, что ему необходимо «встроить» в историческое повествование вымышленных персонажей, а также через систему причинно-следственных связей выразить и собственное представление о событиях прошлого. Причем мастерство исторического романиста определяется не только динамичностью развития интриги и разнообразием средств выразительности, но и проработанностью его историософской концепции. Не случайно среди исторических романистов так много профессиональных историков или людей, серьезно увлекающихся историей.

Наше внимание будет сконцентрировано на том, как реализуется традиция классической историософии в исторических романах XX века на примере романа М. А. Алданова «Истоки». Сам писатель утверждал, что духовным ориентиром в творчестве для него был Л. Н. Толстой. О. Лагашина в диссертации «Марк Алданов и Лев Толстой: к проблеме рецепции» отмечает, что «в своих романах Алданов использовал толстовские художественные приемы, полемизировал или соглашался с его идеями» (9, 146). Французская исследовательница Ж. Тассис пишет, что Алданов «видел, что они были очень близки друг другу и что они искали ответы на одни и те же вопросы» (14, 215). Алданов «был глубоко убежден, что в принципе Толстой

пришел к тем же выводам, что и он, нашел те же ответы на вечные вопросы, которые его мучили: только эти пронизательные ответы, которые не оставляли никаких иллюзий, повергли его в отчаяние, они оказались для него слишком приводящими в уныние, поэтому он всю жизнь пытался найти другие, более оптимистические ответы. Алданов, напротив, постарался упорядочить эти грустные размышления» (14, 215). В диссертации Е. И. Бобко «Традиции Л. Н. Толстого в исторической романистике М. А. Алданова» отмечается, что «время действия в “Истоках” М. А. Алданова почти совпадает с эпохой, ставшей предметом художественного изображения и нравственно-философского осмысления в романе Л. Н. Толстого “Анна Каренина”» (5, 80).

Но не менее значима для писателя была и пушкинская традиция. В одной неопубликованной статье он разворачивает мысль, высказанную им в разговоре с Г. Адамовичем и И. Бунным о Пушкине и Л. Толстом: «...Пушкин был одним из наиболее жизнерадостных людей, когда-либо посетивших землю» (6, 165). Исследователи уже отмечали значимость традиции пушкинского «Бориса Годунова» при создании погромных сцен в тетралогии (9, 76).

Имя Пушкина неоднократно упоминается на страницах романа «Истоки». Так, главный герой романа Мамонтов, размышляя о своем предназначении, говорит: «Я пигмей, они великаны. Пушкин был больше чем гений, он был сверхчеловеческим явлением и по уму, и по живости, и по простоте, – и тем не менее именно у него не было их профессиональной мании величия» (3, 560). Пушкина неоднократно упоминают в речи и другие персонажи.

В этом произведении автор пытается найти причины русской революции, понять ее историко-философское назначение. В конце своей жизни М. Алданов обобщает свои философские воззрения на историческую действительность и пишет итоговый философско-исторический трактат «Ульмская ночь» (1953). Он написан в форме диалога между двумя интеллектуалами, чьи имена обозначены буквами А. и Л. Это начальные буквы настоящей фамилии писателя и его псевдонима, т.е. в произведении автор спорит сам с собой. В первой же части «Диалога об аксиомах», входящего в «Ульмскую ночь», Алданов рассуждает о проблеме случая в истории. Он высказывает свои мысли словами Декарта: «Самая лучшая хитрость – это не пользоваться хитростью. Общие законы общества ставят себе целью, чтобы люди помогали друг другу, по крайней мере, не делали друг другу зла. Эти законы, как мне кажется, настолько прочно установлены, что тот, кто им следует без притворства и ухищрений, живет гораздо счастливее и спокойнее, чем люди, идущие другими путями. Правда, эти последние иногда достигают успехов, вследствие невежества других людей и по прихоти случая. Но гораздо чаще им это не удается, они себя губят» (4, 167). Таким образом, мыслитель убежден в том, что самое важное для человека – руководствоваться в жизни законами нравственного порядка. Нельзя не согласиться с Алдановым в этом утверждении, но нельзя забывать и тот факт, что людей, которые достигают успеха при вторжении в исторический процесс в результате невежества и по прихоти случая, значительно больше. Такая закономерность регулирует ход движения исторического процесса, особенно это хорошо видно в момент народных волнений.

В исторической повести «Капитанская дочка» А. С. Пушкин тоже размышляет о закономерностях исторического процесса на примере народного восстания под предводительством Емельяна Пугачева. Он показывает, что отдельная личность подчинена объективному закону истории. «Для Пушкина мир и общество не выводятся из представления о личности как субъективном единстве, а, наоборот, личность с ее внутренним миром выводится из конкретных условий исторической действительности» (7, 156). Поэтому произнесенная в «Капитанской дочке» повествователем фраза «...не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!...» (11, 268) дает представление о видении Пушкиным личности в историческом событии, не имеющем ничего общего с закономерностью. «Бессмысленность» и «беспощадность» – важнейшие оценки переломных событий в истории.

По мнению К. Г. Исупова, «Пушкин избегает оценочных интонаций, стараясь занять позицию понимающего наблюдателя, который обладает преимуществом двойной точки зрения: внутренней (синхронной факту) и внешней (с позиции своей эпохи или с позиции будущего). Удвоенная историческая точка зрения усложняется у Пушкина метаисторической: характер живого лица истории может быть понят не только в аспекте частного, но и в аспекте „вечного”» (8, 156). Пушкин строит картину мира, в которой рациональное и иррациональное соотнесены как наблюдаемая причинность и непредсказуемый случай. «„Случай” („мощное, мгновенное орудие Провидения”) не прерывает цепей причин и следствий и не претендует на автономную, отдельно от бытовой реальности героя существующую роковую детерминацию, а входит как законный элемент в каузальную непрерывность частного и общего бытия (9, 157).

Конечно, необходимо учитывать специфику изображения исторического процесса в литературном произведении А. С. Пушкина, которая не предполагает четкого разграничения исторической и художественной линии. «...Пушкин добивается исторической художественной правды на путях синтеза аналитического историзма и эстетической условности. Мир образов Пушкина внутренне сопротивляется признанию его как „условного”: „роман жизни” и „жизнь романа”, лирика бытия и бытие лирики, реальность драмы и драма реальности включены в общие онтологические горизонты, чтобы на перекрестке события и слова о событии утвердиться в единстве исторического смысла, эстетической адекватности и нравственной правоты...» (8, 157).

При сопоставлении философско-исторической концепции М. Алданова и А. С. Пушкина становится очевидным, что общим для обоих писателей является категория «случая» в историческом процессе. Каждый из писателей выбирает период времени, события которого имеют переломный характер. Например, для классика показательным является время гражданской войны (так Пушкин понимает бунт под предводительством Пугачева), а у писателя XX века – это время переворотов и революции. Согласно убеждениям обоих мыслителей, случай определяет не только жизнь персонажей, но и исторические события. Только детерминированность исторических событий в историософской концепции Алданова трактуется иначе, чем у Пушкина.

Так, у Пушкина случайность в историческом процессе дополняется закономерностью. Для писателя действия в произведении происходят в двух измерениях – в частном и историческом. Случайность имеет место в жизни частного лица, а сам исторический процесс регулируется иной силой, которая не подвластна человеку – объективная сила или историческая мудрость. Она расставляет все в истории по своим местам. Поэтому Пушкин строит повествование в форме мемуарных записей Петра Гринева. Такой прием создает не только эффект достоверности очевидца событий пугачевского бунта, но и позволяет автору продемонстрировать историческое время глазами одного и того же человека, только разновозрастного. В начале повествования – это недоросль Петруша, к концу романа – это взрослый человек Петр Гринева, способный адекватно размышлять обо всем происшедшем, что позволяет автору романа приблизиться к объективной оценке исторического события.

У Алданова случай в его концепции не делит действительность на историческое и частное время, он может в равной степени участвовать в обоих пространствах. Детерминированность жизни исторического лица уже имеет определенную закономерность, нет той внешней силы или мировой мудрости, как это было у Пушкина, для регулирования исторической действительности. Например, фигура Александра II в романе для читателя уже является воплощением закономерностей. Обобщенный взгляд на закономерность исторического процесса является при прочтении всех романов.

Алданов в произведении переплетает две сюжетные линии – линии вымышленных персонажей и исторических лиц, которые в равной степени участвуют в сюжетном действии. Вы-

мышленная сюжетная линия представлена жизнью Сергея Николаевича Мамонтова. Герой на протяжении всего повествования занимается поисками собственного «Я». Параллельно этой сюжетной линии вполне самостоятельно существуют линии Чернякова, Лизы Муравьевой, Софьи Дюммлер и других вымышленных персонажей. В противовес создаются исторические сюжетные линии Александра II, Бисмарка, Бакунина, Лорис-Меликова и многих других. При создании исторически весомой фигуры императора Александра II, автор старается передать мысли и чувства императора в трудное для правителя время реформ.

Стоит обратить внимание на тот факт, что вымышленные персонажи в романе не представлены в качестве «единого фронта», в отличие от лиц исторических. Герои разных сюжетных линий могут даже не знать друг друга. Например, Катя не знакома со всем семейством Муравьевых или цирковое общество ни разу не пересекутся с семьей Дюммлер и т. д. На фоне этой разрозненности историческое сообщество выступает как хорошо сложенный фон. Так, в романе четко прописаны родственные отношения Александра II и Вильгельма, императора Германии, отношение их к канцлеру Бисмарку, взаимоотношения Лорис-Меликова с императорским Двором, а также отношения русского императора к министру-реформатору. И таких примеров мы можем найти практически повсеместно по отношению к любой исторической личности. Алданов создает мир исторических персон как людей, знающих каждого представителя этого мира, они либо общаются (например, диалог Александра II и Бисмарка об объявлении Германии войны Франции), либо автор не моделирует диалог, а обязательно передает мнение исторической личности о другой личности этого общества косвенным способом. Таким образом, читатель получает биографическую справку о каждом историческом лице и может сконцентрировать свое внимание уже на увлекательных событиях и на анализе характеров героев.

Таким образом, стоит отметить, что для Алданова важно показать историческое лицо как частное. Поэтому писатель подробно прописывает как внешний портрет, например, царя, так и психологический, в отличие от Пушкина, который, создавая портрет Емельяна Пугачева или императрицы Екатерины II, руководствуется схематичным принципом, не прорисовывая черты характера, детали портрета.

При одинаковом подходе в выборе изображаемых исторических событий писателями-мыслителями, различия мы находим в смысловом наполнении изображения этих событий. Как было сказано, выбирая время переломных событий, Алданов и Пушкин демонстрируют разное отношение к этим событиям. В то время как Пушкин не принимает народный бунт вообще, убеждая в его бессмысленности и беспощадности, Алданов допускает существование волнений в обществе, но результат этих волнений не устраивает мыслителя. Несмотря даже на допустимость кровопролитных волнений в истории, Алданов так же, как и Пушкин, отказывается от натурализма при их описании, от демонстрации жестокостей, которая поражала сама по себе. Авторы сосредотачиваются на рефлексии следствий исторических событий.

Таким образом, проведя анализ концепций изображения истории в произведениях М. А. Алданова и А. С. Пушкина, мы можем утверждать то, что писатель XX века сохраняет преемственность по отношению к писателю-классику. Безусловно, отбор событий, принцип изображения действительности и реально существующих ранее персонажей наряду с персонажами вымышленными во многом у обоих мыслителей совпадают. Оригинальность же М. А. Алданова заключается в переосмыслении действия случайностей и закономерностей исторического процесса.

Литература

1. Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996). М., 1998.
2. Адамович Г. Мои встречи с Алдановым // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. М., 1994.

3. Алданов М. А. Избранные произведения: в 2 т. М., 1991.
4. Алданов М. А. Ульмская ночь: Философия случая // Алданов М. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т.6. М., 1996.
5. Бобко Е. И. Традиции Л. Н. Толстого в исторической романистике М. А. Алданова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2008.
6. Вековой заряд духовности: Две неопубликованные статьи о русской литературе // Октябрь. 1996. № 12.
7. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
8. Исупов К. Г. Пушкин и Чаадаев: диалог о свободе воли и эстетике истории // Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1991.
9. Лагашина О. Марк Алданов и Лев Толстой: к проблеме рецепции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09. Таллин, 2009.
10. Макрушина И. В. Романы М. Алданова: Философия истории и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2001.
11. Пушкин А. С. Капитанская дочка. М., 1984.
12. Тамарченко Н. Д. Историческое время // Поэтика: слов, актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008.
13. Чернышев А. Алданов в Америке // Новый Журнал. 2006. № 244 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nj/2006/244/ch12.html>.
14. Tassis G. L'Œuvre romanesque de Mark Aldanov. Révolution, histoire, hazard // *Slavica Helvetica*. Bern. Vol. 48.

УДК 821.161.1.09"19"

Н. Г. Морозов

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
kaf_ofg@ksu.edu.ru

МОТИВ АПОКРИФА В РАССКАЗЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА «РЕКА ВРЕМЁН»

В статье рассматривается, как осваивается мотив апокрифа в рассказе Б. К. Зайцева «Река времён» (1964). Доказывается, что в произведении Зайцева фрагмент соблазна двух иноков создан вне четких традиций средневековой литературы – византийской и древнерусской. Показывается, что в рассказе Зайцева, как и в сюжете апокрифов, попытка дьявола ввести христианского отшельника в соблазн и погубить его не удалась. Делается вывод о том, что «Река времён» Б. К. Зайцева становится творческим завещанием писателя своим соотечественникам.

Ключевые слова: апокриф, рассказ, христианство, вечность, сюжет, Зайцев, Державин, Пушкин.

N. G. Morozov

Nekrasov Kostroma State University
kaf_ofg@ksu.edu.ru

MOTIF OF AN APOCRYPHAL STORY IN BORIS ZAYTSEV'S STORY «THE RIVER OF TIMES»

The article discusses how to master the motif of the Apocrypha in the story by Boris Zaytsev «The River of Time» (1964). It is proved that in the work by Boris Zaytsev, a fragment of temptation of two monks is created out of a clear tradition of medieval literature, both Byzantine and Old Rus'. It is shown that in Boris Zaytsev's story, just as in the Apocrypha, there is an attempt of the devil to enter the Christian hermit, in the temptation to destroy him, and its failure. The author concludes that «The River of Time» by Boris Zaytsev becomes the creative will of the writer to his lost compatriots.

Keywords: apocryphal story, story, Christianity, eternity, plot, Boris Zaytsev, Gavrila Derzhavin, Alexander Pushkin.

Рассказ Б. К. Зайцева «Река времён» впервые был напечатан в Париже, в «Новом журнале», в номере 78 за 1965 год. Е. Воропаева отметила весьма положительную реакцию литературно-критической общественности русского Парижа: «Критика расценивала “Реку времён” как лучший поздний рассказ Зайцева, написанный на тему “В животе и смерти Бог волен” (Шиляева А. Борис Зайцев. Река времен. – Новый журнал. 1969. № 95, с. 281.)» (2, 570).

Художественную и содержательную глубину этого произведения отметил А. М. Любоумров: «<...> Столь же оригинальный авторский опыт в жанре рассказа, где героями также являются иноки. Закономерно, что *последним* (выделено А. М. Любоумровым. – Н. М.)

художественным произведением писателя стало повествование о монахах – рассказ “Река времён” (1964). Христианское осмысление вечного и преходящего, художественное совершенство, отточенность стиля делают его одним из лучших рассказов русской литературы XX века. Тема вечности, смерти и бессмертия, тайны перехода в иной мир – самые устойчивые в почти семидесятилетней творческой биографии художника» (4, 49).

Поэтому назрела необходимость уделить пристальное внимание поэтике и религиозно-нравственному содержанию этого итогового сочинения Б. К. Зайцева, своего рода творческого завещания писателя своим соотечественникам.

В рассказе Б. К. Зайцева «Река времён» определяются две сюжетные линии мысли автора о судьбах России и Запада. Одна сюжетная линия касается истории дружбы двух почтенных, престарелых иноков, завершающих свой земной путь в русском православном монастыре, на окраине Парижа. Вторая сюжетная линия связана с миром горным и вбирает в себя всё многообразие жизни мира дольного, со всеми его несовершенствами и красотами. В мир вечный готовятся перейти и архимандрит Савватий с другом своим, архимандритом Андроником.

С самого начала рассказа определяется завязка первой сюжетной линии, а за ней второй. Очень разные люди, эти добрые, сердечно сдружившиеся иноки. Это своеобразное единство двух противоположностей всё более проясняется по мере развития повествования. Савватий – «настоящий, кондовый, коренной монах», по определению Андроника (3, 490). Эта «кондовость» охватывает и вбирает в себя достаточно много свойств инока. Прежде всего, в облике Савватия, телесно-плотного, могучего старца, с главой, увенчанной шапкой серебристых волос и большой, пушистой и столь же серебряной бородой есть что-то от простонародного образа Творца. Недаром окружающие прозвали его Саваоф (3, 489). Столь же народными, крестьянскими качествами в избытке наделен Савватий. Этот инок обладает цепкой, деловой практичностью в делах мирских, хозяйственных. Поэтому Савватий – рачительный, надежный игумен эмигрантского православного монастыря.

Совершенную противоположность отцу Савватию являет отец Андроник – высокий, чрезвычайно худой, с огромными, светящимися особым светом христианской любви глазами. Андроник, в отличие от Савватия, – не практичен. Он – ученый-богослов, свободно владеющий древними и современными языками народов Запада. Дни и ночи Андроник проводит в учёных занятиях, изучает историю церкви и богословие. В местной духовной академии читает курс Патрологии. Усердно, не щадя здоровья, готовит, организывает и проводит международные конференции, собирая в монастырской аудитории инославных пастырей-богословов. Цель этих конференций – нести Слово Православной веры в души инославных братьев. За учёность и труды в области богословия, миссионерскую инициативу высоко ценят Андроника насельники монастыря и отец Савватий. «– Великой мудрости и познаний муж», – говорит об Андронике Савватий (3, 490).

Разными жизненными путями пришли к монашеству Савватий и Андроник. Савватий в далёком прошлом – сельский батюшка. После смерти жены как-то естественно принял иночество. Андроник – сын профессора, студент университета. Он пережил любовную драму, испытал сильнейшее потрясение (как и все романтично настроенные юноши) и постригся в монахи. Андроник ушёл в иночество не по созревшему внутреннему убеждению, но в порыве отчаяния и разочарования в мирских идеалах, не имея сил терпеть тяготы и удары жизни. Поэтому опыт Игнатия Брянчанинова к Андронику не приложим. Скорее, Андроник напоминает русского студента-разночинца из романов Ф. М. Достоевского. Этот «ударился» в постриг, другие – в теории сомнительного свойства. Но Андроник счастливо угадал свой путь и направил силу души в благое русло.

Так в рассказе Б. К. Зайцева даёт о себе знать скрытый подтекст первой сюжетной линии – социальный, историко-культурный. Это история дружбы сельского иерея, олицетворявшего

мир деревенской, крестьянской Руси, и – шире – народной России, с представителем русской разночинной интеллигенции. Один преуспел в делах практической жизни, другой – в делах «умственных», от этой жизни далёких. Дальнейшее развитие событий покажет, сколь трудно будут изживаться в бывшем студенте грехи гордыни и славолубия, насколько тяжелым окажется крест иночества. Здесь и наступает момент первого испытания иноков, не укрытых полностью от искушений и соблазнов демонских. Так начинает проявляться в тексте рассказа «Река времён» мотив апокрифа. Это фрагмент, касающийся давно назревшей в русской культуре и православии проблемы: насколько совместим с христианскими ценностями российский XVIII-й век?

Герои рассказа Б. К. Зайцева, пытаясь ответить на этот вопрос, обращаются к авторитету Г. Р. Державина. Они с теплотой отзываются о державинской оде «Бог». Но вот Андроник цитирует отрывок из последнего творения Державина «Река времен»:

«Река времён в своём стремленье
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остаётся,
Чрез звуки лиры иль трубы,
То вечности жерлом пожрётся
И не уйдёт своей судьбы» (3, 495).

Не случайно эти строки, написанные Державиным перед кончиной, Зайцев вложил в уста Андроника. Состояние тоски, мучительных раздумий о том, что ждёт его за гранью земной жизни, каков же смысл всего земного, если в финале – вечная смерть, – где-то созвучно раздумьям и настроению самого Андроника. И не случайно ждёт учёный богослов, в прошлом студент, ответа от «кондового... монаха» Савватия, прочно стоящего на земле, как бы олицетворяющего неподвластность мира Божия всяким «жерлам». Вот здесь и определяется грань перехода от сюжетной линии, связанной с историей дружбы двух монахов-эмигрантов, к сюжетной линии высшего порядка, касающейся мира горнего, вечного, нетленного. Там пребывает Творец Вселенной, Высший Судия. Там же – Христос, Богородица, апостолы, праведники, не оставляющие верных христиан беззащитными перед искусителями из мира Тьмы.

Савватий интуитивно почувствовал опасность, исходящую от вечного искусителя, таящаяся в мрачном признании торжества всё пожирающего «жерла». В этом «жерле», губителе всего земного, инок Савватий справедливо учуял пасть адову. Именно потому он сначала, молча и машинально коснулся креста на своей груди. В сущности, этот жест адекватен чтению молитвы «Да воскреснет Бог и расточатся враги Его...». Жест – молитвенный – дал Савватию силы для разумного и христианского ответа на мрачные слова поэта-безнадежника XVIII-го столетия: «Написано знатно, дорогой авва, но не христианского духа. Господь больше и выше этого жерла. У Него ничто не пропадает. Всё достойное живёт в вечности этой» (3, 496). Андроник тотчас же соглашается с объяснением Саввы и, как бы оправдываясь перед другом за столь мрачную цитату, торопливо даёт пояснения на этот счёт. Дескать, «мы не ангелы», человеки земные, даже подвижники испытывали временное состояние богооставленности... (3, 496). Вместе с этими объяснениями Андроника усиливается и мотив апокрифа о попытке дьявола ввести христианского отшельника в соблазн и погубить его, смутив разум и осквернив душу. Как и случается в сюжете апокрифов, попытка не удалась, дух Тьмы изгнан. Оба архимандрита, Савватий и Андроник, дружно клянутся встретить смертный час, как подобает православным христианам: «Кончину же встретим в тишине, покорности» (3, 496). Разговор переходит на церковные дела, но смысловой шлейф продолжает оказывать воздействие на читателя.

Борису Зайцеву, вероятно, было известно, что Державин написал «Реку времён» на грифельной доске (1, 304). Тем самым поэт дал понять современникам и потомкам, что сотрёт эти строки не человеческая рука, но беспощадное Время: всё унесёт «река времён». Державин наглядно показал хрупкость, непрочность, тленность собственного поэтического искусства перед всеокрушающей мощью «жерла». В этом отчаянии – весь XVIII-ый российский век, в расхристианенные десятилетия которого императорский Петербург и значительная часть «просвещенного» дворянства погрузились в язычество. А все язычники, как известно, в жизнь вечную и бессмертные души не верят. Для них существует вечная смерть, вечный мрак, полное уничтожение. А, следовательно, и забвение вечное. Такое знание приводило в состояние мрачайшей, безысходной депрессии не только Державина.

За ответом архимандрита Савватия на «Реку времён» слышится тихий, но твёрдый голос Бориса Зайцева, знавшего мнение на этот счёт своего любимого поэта А. С. Пушкина:

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит –
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

...

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал» (5, 332).

Для автора очерка «Слово о Родине» (1938) в истории и культуре Отечества вечно живут два светлых гения-христианина: князь Владимир, креститель Руси, и поэт Александр Пушкин, наполнивший душу России христианским человеколюбием, добром и милосердием. И потому между Державиным и Пушкиным различие такого же масштаба и глубины, как между языческой Русью и христианской державой князя Владимира Святого. Рассказ Бориса Зайцева, апокрифический по форме и историко-литературный по содержанию, – напоминание соотечественникам о великом прошлом Родины и предостережение о таящихся в недрах истории темных, хаотических силах. В заключение необходимо сделать оговорку: фрагмент соблазна двух иноков в рассказе Б. К. Зайцева «Река времён» (1964) создан вне четких традиций средневековой литературы – Византийской и древнерусской. Здесь уместно находить жанровые аналогии с книгой Б. К. Зайцева «Преподобный Сергей Радонежский».

Литература

1. *Благой Д.* История русской литературы XVIII в. М.: Л., 1945.
2. *Воропаева Е.* Комментарии. Река времён // Зайцев Б. К. Сочинения: в 3 т. Т. 3. М., 1993.
3. *Зайцев Б. К.* Сочинения: в 3 т. Т. 3. М., 1993.
4. *Любомудров А. М.* Б. К. Зайцев, И. С. Шмелёв в жизни и творчестве: учеб. пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. М., 2012.
5. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М., 1968.

УДК 82.091

Т. А. Ёлшина

*Костромской государственный технологический университет
elshina_46@mail.ru*

«ЕСТЬ ТРИ ЭПОХИ ВОСПОМИНАНИЙ...»

В статье исследуется восприятие И. А. Дедковым творческой и человеческой судьбы А. Н. Островского в нескольких аспектах: в мифологическом, биографическом, творческом и концептуальном.

Ключевые слова: феномен первого впечатления, амбивалентность отроческого взгляда на мир, невинная мифология судьбы, смоленская общность двух родов, генетическая память, священнические корни драматурга и литературного критика.

T. A. Yolshina

*Kostroma State Technological University
elshina_46@mail.ru*

«THERE ARE THREE ERAS OF MEMOIRS...»

The perception of creative and human destiny of Alexander Ostrovsky in several aspects by Igor 'Dedkov is investigated in the article in mythological, biographic, creative and conceptual.

Keywords: first impression phenomenon, boyish worldview ambivalence, destiny innocent mythology, Smolensk integrity of two genders, genetic memory, priesthood ancestry of both playwright and critic.

Есть три эпохи у воспоминаний.
И первая – как бы вчерашний день.
Душа под сводом их благословенным
И тело в их блаженствует тени.

Анна Ахматова

«Летом сорок восьмого года родители взяли меня с собой в отпуск куда-то под Кинешму. По объявлению в “Вечерней Москве” купили путевки в Дом отдыха Малого театра и поехали наудачу» (4, 24). Так состоялась первая встреча И. А. Дедкова со Щельковым, и это Щельково полностью соответствует элегическому мотиву ахматовской первой эпохи воспоминаний:

Душа под сводом их благословенным
И тело в их блаженствует тени (1, 219).

Душа подростка – ему той весной исполнилось 14 лет – чувствует себя под благословенным сводом, она защищена и оберегаема родительской любовью, а поэтому некая эйфория блаженства присутствует даже там, где царят высокомерные пожилые актрисы, где из храма доносятся печальные голоса хора. Полнота чувства запала в память навсегда и осталась в ней как печать на сердце. Такова сила первого впечатления, которое подсознательно оказывает влияние на человека весьма длительное время, потому что обладает удивительной устойчивостью. Феномен первого впечатления может влиять на наши суждения иногда в течение всей жизни.

Душа Дедкова долго находилась под сильным впечатлением щельковской воли и простора, сияющих под солнцем лугов, праздничных от ромашек. Но настоящее потрясение вовсе не было таким однозначным. Память подростка сохранила и церковную службу в Николо Бережках, он запомнил, «как страшно было переступить – впервые в жизни – порог церкви; печальные голоса хора, сумрак, душные, сладкие запахи – все говорило о чем-то мучительно-неизбежном, о чем не хотелось помнить» (4, 24).

Обратите внимание на точный выбор слов, которые ни о чем не говорят напрямую, но позволяют догадаться, что в храме идет заупокойная служба, что рядом с цветением жизни – прощание и смерть. И о смерти (обратите внимание!): «о чем не хотелось помнить». Другой

бы написал «не хотелось знать», но Дедков «знал», а потому и мог помнить – его детство прошло под угрозой туберкулеза, а в тех давних 40-х, туберкулез редко излечивался.

Сила щельковского впечатления – в его богатой наполненности, в амбивалентности отороческого представления о Щелькове, в котором жизнь вечная, цветение природного мира и чувство мучительно-неизбежной конечности собственной жизни навсегда сохранилось в растревоженной памяти подростка. Душа тянется туда, где была глубоко взволнована. Когда Дедков оглядывался назад, то думал, что Кострома была указана судьбой. Хотя при распределении на работу Дедков о Щелькове не вспомнил: не до того было в 1957 году, не до детских восторгов; он прямо признается, что долго не представлял себе, в чьих административных пределах находится Щельково.

И вот, уже будучи журналистом, Дедков оказался в командировке в Островском. Он не захотел докучать районному начальству просьбами о транспорте, отправился в Щельково пешком. «Снега в те дни выпало много, подтаяло; не дорога была, а серая, изнуряющая каша, сапоги скользили, но, что поделаешь, побрел. И даже волновался, думая о Щелькове. <...> надо же, притащила судьба, подстроила встречу...»

В Щелькове Дедкова ждало разочарование. «Медленно, словно растапливая в воображении сугробы и сбрасывая всему окрестному возраст, узнавал я спуск к Куекше, бревенчатый мост, старый парк с оградой по склону, поворот к усадьбе. Не узнавал даже, а скорее угадывал, но, разглядев вдруг маленький, увязший в снегу и заслоненный деревьями барский дом, вздрогнул от прилива памяти, от проблеска далекого летнего дня, солнечного крыльца, горячих перил, поворота ключа, прохладной темноты и тишины прихожей...» (4, 25). «...там громоздились теперь какие-то безобразные склады, сараи, навесы, нечто подсобное и беспорядочное, а все остальное уже растекалось в ранних сумерках. Беззвучное и монотонное, абсолютно чужое» (4, 26).

Вот она – вторая эпоха воспоминаний. Почти как у Ахматовой.

Уже не свод над головой, а где-то
В глухом предместье дом уединенный,
Где холодно зимой, а летом жарко,
Где есть паук, и пыль на всем лежит,
Где истлевают пламенные письма,
Исподтишка меняются портреты,
Куда как на могилу ходят люди,
А возвратившись, моют руки с мылом,
И стряхивают беглую слезинку
С усталых век – и тяжело вздыхают... (1, 219).

Кстати, эти сараи, склады и хозяйственные постройки – атрибуты Щелькова шестидесятых годов, когда директором дома-музея был бывший председатель колхоза. К счастью, горькие заметки Дедкова о зимних впечатлениях не завершают, а только открывают скрепление судеб Дедкова и Щелькова. Дедкова и Островского, Дедкова и Костромы. К счастью для нашего героя, третья эпоха воспоминаний не заканчивается так трагически, как шестая элегия Ахматовой. Причин тому много, и одна из них – новый заместитель директора музея-усадьбы Щельково В. Н. Бочков, стараниями которого облик Щелькова был изменен. Начиная с семидесятых годов Игорь Александрович Дедков и один, и всем семейством обожал приезжать туда. И приезжал туда не раз, и сохранилось много фотографий, писем и других свидетельств.

Третья эпоха воспоминаний Дедкова принципиально отличается от ахматовской. Напомним Ахматову:

И, задыхаясь от стыда и гнева,
Бежим туда, но (как во сне бывает)

Там все другое: люди, вещи, стены,
И нас никто не знает – мы чужие.
Мы не туда попали... Боже мой! (1, 219).

У Дедкова, к счастью, все было не так. Помните, как по пути в Щельково он проговорился: «Надо же, притащила судьба, подстроила встречу».

Литературный критик И. А. Дедков воспринимал жизнь драматурга А. Н. Островского с особым личным пристрастием, мифологизируя конкретные биографические детали, сопрягая собственную судьбу с судьбой А. Н. Островского. И для этого у Дедкова были определенные основания, хотя невинная мифология судьбы присутствует в жизни каждого человека. Нам интересно разгадывать тайный смысл своих поступков, придавая потустороннее значение неожиданным поворотам судьбы. Мы пытаемся расслышать или разобрать окликающие нас голоса мойр, прядущих нить нашей судьбы. Не был исключением Игорь Дедков. Однако обратимся к фактам. Он строил свою судьбу, равняясь на опыт Островского, он рецензировал спектакли на его пьесы с особым пристрастием, он создавал свою концепцию провинциальной литературы с думой об Островском.

Как известно, родиной Игоря Дедкова является город Смоленск. В годы зрелости Дедков в переписке с друзьями из Белоруссии демонстративно называл себя «крявiчем». Он изучал белорусский язык и считал, что даже фамилия его предков имеет белорусское происхождение – от слова «дзядок» (6, 228). Дедковы покинули Смоленск в 1941 году, после его захвата фашистами.

Много позже Дедков вспомнит об этом так: «...в двадцатых числах июня сорок первого года, едва ли не на другой день после первой, ночной бомбежки Смоленска, полуторка с маминой работы увозила нас, детей с бабушками, подальше от города, в какое-нибудь деревенское укрытие. Отец, уже в пилотке, гимнастерке и портупее, забежал, попрощался. Взрослые говорили: «Поживете там недельку-другую и вернетесь, война кончится» (4, 17). Однако поперек взрослых оптимистических прогнозов в душе ребенка шла своя незримая работа, сердце сжималось, душу охватило незнакомое чувство «как от любви и жалости к близкому и родному человеку» (4, 17). Детское ощущение, как в известном стихотворении Блока, оказывается куда сильнее и прозорливее взрослого дежурного оптимизма.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у царских врат,
Причастный тайнам плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.

Уход Дедковых со Смоленщины был насильственным: «...мы бежали из Смоленска в ближние, а потом в дальние деревни, в ближние, а потом в дальние города, и назад уже не вернулись» (2, 3). Смоленский род Дедковых был многочислен, представителей этой фамилии отличала неудобная для власть предержащих неуступчивость. В памяти рода сохранилось предание об отце Петра Дедкова (точную родственную близость выяснить пока не удалось), который в 20-е годы, когда власти решили реквизировать церковные ценности, бросился их спасать и «в день их изъятия был ранен на ступенях собора», поскольку солдаты и милиция открыли стрельбу (3, 159).

Но и род Островских переселился на костромскую землю из Смоленска также после военных действий: после захвата Смоленска Польшей в начале XVII века. Вот как рассказал об этом факте В. Н. Бочков: «В начале XVII века, после захвата Смоленска Польшей, многие

местные служилые люди переселились в глубь русской земли. Тогда-то род Островских и был испомещен в Солигаличском уезде. Потомки смоленских выходцев осели в своих небогатых усадьбах, служили, иные переписались в духовное сословие. В начале 1780-х гг. привезли из Солигалича учиться в духовной семинарии в Костроме подростка Федора Островского» (5, 9). И хотя костромской краевед В. Н. Бочков был связан с Дедковым долгими дружескими отношениями, мы не можем утверждать, что Игорь Дедков знал об удивительной смоленской общности Дедковых и Островских. Каким бы ни был ответ на этот вопрос, сам факт переплетения родовых корней весьма симптоматичен.

Хорошо известно, что дед А. Н. Островского был костромским протоиереем, да и все предки по отцовской линии принадлежали к духовному сословию и жили в Костроме. Дед будущего драматурга Федор Иванович, первым из династии Островских оказавшийся в Москве, первым пережил обрушившееся на него вдовство, а потом и уход старшего сына, со стези священнослужителей, что было для отца весьма болезненно. Приняв схиму, отец Федор в Донском монастыре считался великим аскетом, о его строгой жизни сложатся целые легенды. А избравший юридическую стезю старший сын Николай Федорович впоследствии переживет «побег» из отцовской юридической профессии собственного старшего сына – будущего великого драматурга Александра Николаевича Островского.

Итак, мы хорошо знаем, что Островский принадлежал по рождению к среде небогатого духовенства: «Семинаристом, выбившимся в чиновники, был отец Островского, дочерью просвирни была его мать, священником был его дед по отцу, пономарем – дед по матери» (3, 246). Но мало кто знает (советские люди умели хранить тайны своего происхождения, поэтому сам И. А. Дедков узнал об этом только в 1979 году), что прадед Дедкова со стороны матери был священником.

26 апреля 1979 года Дедков участвовал в работе Совета по критике и пробыл в Москве около недели. По приезде в Кострому он делает запись в дневнике 2 мая 1979 года. Запись настолько важна, что хочется процитировать ее полностью: «Надо записать еще из московского. Всё допытывался у мамы: кто же такие Богдановичи? Кто отец братьев Богдановичей? То есть прадед мой с материнской стороны? Неохотно, но мама все-таки сказала на этот раз, что рано умерший дед ее был священником. Так выходит, что мамина линия – дворянская семья и священническая, линия отца – из смоленских мастеровых... Я просил отца, чтобы он записал все, что помнит о родословной, и отдал мне. Мама, конечно, ничего подобного писать не захочет. Она сама в разговоре сказала, что время было такое, что лучше было помнить поменьше» (3, 246).

Это знание стало для Дедкова, безусловно, сильнейшим толчком из генетической памяти рода. Он не забыл этого открытия, хотя никогда публично не упоминал о своих священнических корнях (урок матери), никогда не писал о силе «левитского корня», как это делал, например, Владимир Соловьев. Но можем ли мы с уверенностью сказать, что Дедков об этом не думал?

Удивимся и порадуемся, что судьбы наших героев сопрягаются сразу по нескольким параметрам. Во-первых, их соединяет пребывание в историко-культурном пространстве России в кризисные, военные периоды отечественной истории. Во-вторых, их роднят генетические корни, которые прочно удерживают героев в пространстве православной нравственной традиции. Историко-культурная общность двух творческих личностей, незаметная на первый взгляд, разворачивается впоследствии, становясь частью «почвы и судьбы» Игоря Дедкова.

Литература

1. *Ахматова А. А.* После всего: в 5 кн. / предисл. Р. Д. Тименчика; сост. и прим. Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова. М., 1989.

2. Дедков И. А. «Во все концы дорога далека...» Литературно-критические очерки и статьи. Ярославль, 1981.
3. Дедков И. А. Дневник. 1953–1994 / сост. и прим. Т. Ф. Дедковой. М., 2005.
4. Дедков И. А. Эта земля и это небо: Очерки. Заметки. Интервью. Дневниковые записи о культуре провинции 1957–1994 годов / сост. Т. Ф. Дедкова; отв. ред. Н. В. Муренин. Кострома, 2005.
5. Лакшин В. Я. А. Н. Островский. М., 1976.
6. Сидорович А. Письма русского интеллигента // Неман. 2000. № 10.

УДК 82.09; 821.161.1.09"19"

Е. А. Акелькина

*Омский региональный научно-исследовательский центр изучения творчества Ф. М. Достоевского при ОмГУ им. Ф. М. Достоевского
fmdostocentr@yandex.ru*

**КНИГА СУДЬБЫ
(ВОЗВРАЩЕНИЕ НЕОПУБЛИКОВАННОЙ МОНОГРАФИИ
ОМСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДА-ТЕОРЕТИКА М. В. ЯКОВЛЕВОЙ
«О ПРИРОДЕ ЭПИЧЕСКОГО» 1970-Е ГГ.)**

Эта статья посвящена биографии и судьбе неопубликованных работ омского теоретика литературы («шестьдесятницы») М. В. Яковлевой, написанных в 1970-е годы.

Ключевые слова: эпос, эпическое сознание, поэтика, событие.

Ye. A. Akel'kina

*Omsk Regional Research Centre of Dostoyevsky's Creative Works Study in Omsk State University
fmdostocentr@yandex.ru*

**THE BOOK OF FATE
(RETURN OF UNPUBLISHED MONOGRAPHY
BY OMSK LITERARY THEORIST MARGARITA YAKOVLEVA
«ABOUT NATURE OF EPOS», 1970S)**

The article is about biography of Omsk literary theorist Margarita Yakovleva and the fate of the unpublished works, written by her in the 1970s.

Keywords: epic, epic consciousness, poetics, event.

В преддверии года литературы и 85-летия автора омские гуманитарии Центра изучения творчества Ф. М. Достоевского опубликовали книгу своей научной руководительницы Маргариты Владимировны Яковлевой (матушки Мариин). Первоначально автором книга была названа: «Разгадывание тайны: о познании родовой сущности человека средствами эпоса». Главная заслуга в публикации книги М. В. Яковлевой принадлежит её ученице профессору Миньоне Савельевне Штерн: именно она собрала оставшиеся фрагменты, снабдила их прекрасной вступительной статьей, сделала частичную редакторскую правку. Участие остальных учеников автора было минимальным. К нашей общей радости долгожданная книга вышла.

Эта работа, написанная в начале 1970-х годов, представляла собой огромную рукопись – около 1000 страниц машинописного текста. Рукопись привлекала новизной понимания духовной природы эпического рода, теоретическим пафосом методологии анализа эпического слова и сознания и, конечно, материалом (от «Махабхараты», Библии и «Илиады» до русской прозы XIX века и XX века). К сожалению, отдельные части рукописи утрачены, однако основные разделы, отражающие структуру книги, вошли в опубликованное издание.

Одной из причин, по которой книга не увидела читателя, была синтетическая, интегративная методология исследования, выявляющая духовные основы русской и мировой литературы через родовое сознание эпического рода. Пока создавалась книга, её автор М. В. Яковлева читала в омском педагогическом институте кроме курса по теории литературы спецкурс об

эпическом. Масштаб её исследования эпического был под стать научным поискам поздних «шестидесятников».

21 июня 2015 года исполняется 85 лет со дня рождения известного омского литературоведа Маргариты Владимировны Яковлевой. Её не стало 6 февраля 2009 года. Многие ученики М. В. Яковлевой, теперь уже составившие собственное имя в науке, как о живой легенде вспоминают о её концептуально насыщенных лекциях о Пушкине, Достоевском, Чехове; не забыт и знаменитый научный кружок «Теории и истории русской литературы», которым она руководила, работая на филологическом факультете пединститута. Сколько учеников обратилось к литературоведению под неотразимым влиянием её стиля научного мышления, эмоционального лекторского слова! Она преподавала литературу в школе № 19, а затем теорию литературы в педагогическом институте. Выпускница послевоенных лет ленинградского университета, Маргарита Владимировна была не только блестящим вузовским преподавателем, но и настоящим педагогом-просветителем, духовным наставником многочисленных учеников, которые относились к ней с любовью и восхищением. Круг её интересов как учёного отличался исключительной широтой, но в первую очередь связан с проблемой эпоса как рода литературы, поэтики эпического, категорий эпического авторского сознания в творчестве Пушкина, Достоевского, Чехова, в древних эпосах – от Библии до былин, сказок, эпических поэм.

Первые годы работы Маргарита Владимировна застала историко-филологический факультет, потом эти специальности разделили. Но интерес к философии, истории, эстетике органично присутствовал во всех ее курсах и статьях. Это был «золотой век» советского оттепельного литературоведения. И проводником самых гуманных, актуальных его тенденций естественно стала М. В. Яковлева.

Несколько лет в конце 1960-х годов Маргарита Владимировна будет директором сельской школы в далеком северном районе, там она создаст уникальный коллектив единомышленников и через много лет после ее возвращения в Омск ее выпускники будут с благодарностью и удивлением вспоминать своего необычного директора и уникального учителя литературы. В последний год своей работы в школе М. В. Яковлева возьмет в свою семью в сущности брошенного матерью пятилетнего мальчика Ваню Печенова, станет его опекуном, воспитает его, поможет закончить филологический факультет. Да и собственные дети выросли: сын Алексей стал врачом, дочь – художником-керамистом. Несмотря на непростой быт тех лет, в доме М. В. Яковлевой и ее родителей подолгу жили ее ученики, родственники или просто люди, которым она помогала. Думается, таких «опекаемых», «спасаемых» Маргаритой Владимировной было очень много.

Перед нами судьба этого человека раскрывается как неустанное служение людям, чрезвычайно органичное подвижничество учителя и ученого. В первую половину жизни Маргарита Владимировна отличалась резкой принципиальностью, бескомпромиссностью, известной прямолинейностью. Напомню широко известную в Омске историю защиты ею на бюро обкома КПСС опального писателя – очеркиста П. Н. Ребрин, высокую оценку его ранних стихов омского поэта Николая Кузнецова. Маргарита Владимировна радовалась и помогала всему яркому, самобытному, талантливому.

С 1972 года М. В. Яковлева возвращается к преподаванию теоретических дисциплин в пединституте. У незнакомого с внутренне трагичным своеобразием советской эпохи сегодняшнего читателя может возникнуть вопрос: почему столько хвалебных эпитетов, столь высокая оценка деятельности ученого, опубликовавшего предельно небольшое число статей (из них ни одной в Омске), не имевшего ученой степени, звания, регалий. Ответ прост: М. В. Яковлева принадлежала к тому узкому слою омской интеллигенции, которая в самые «непогожие» годы, не политиканствуя и не фрондируя, сохраняла внутреннюю независимость, бескомпромиссность, утверждала нравственные ценности, духовность самим фактом своего бытия. Са-

мой большой ее заслугой является создание поля для филологического культурного творчества, необходимого всем людям во все времена, особого духовного общения, круга учеников, коллег, единомышленников. Для каждого ее студента, ученика встреча с М. В. Яковлевой без преувеличения стала подарком судьбы, поворотным моментом в жизни.

Прикрепившись как соискатель и сдав кандидатские экзамены в Герценовском пединституте, М. В. Яковлева готовилась к защите. Однако очень высокий теоретический уровень диссертации по истории русской литературы, концентрация собственных идей, инновационных концепций при неразработанности актуальной категории эпического оказалось препятствием при обсуждении кандидатской Яковлевой М. В. Выходить на защиту она не стала. Ситуация довольно типичная в годы застоя... Вместо диссертации М. В. Яковлева написала книгу об эпосе, на основе блестящего спецкурса, который она много лет читала студентам пединститута. Прекрасные теоретические лекции (например: «об эпической поэзии в «Эстетике» Гегеля) чередовались с уникальными образцами целостного анализа «Ветхого Завета», «Илиады», «Махабхараты» и т. д. Книга эта так и осталась неизданной. В свое время лучшие литературоведы-теоретики М. М. Гершман, С. Г. Бочаров высоко оценили эту ее работу, но после многочисленных попыток издать ее рукопись затерялась...

Почти все опубликованные статьи Маргариты Владимировны выходили в других городах (Ленинграде, Томске, Донецке, Старой Руссе), в Омске не было издано ни одной ее работы. Только в год ее семидесятилетия Центр Достоевского при ОмГУ издал посвященный ей сборник «Ф. М. Достоевский и душа Омска» (Омск, 2001), где кроме перепечаток была опубликована ее новая работа «Два письма Ф. М. Достоевского из Омска». И на кафедре и в городе у М. В. Яковлевой было много противников, но и много единомышленников, учеников.

В годы застоя М. В. Яковлева часто бывала на различных научных конференциях, вела полемику, запоминалась слушателям яркими, глубокими выступлениями. Одни ждали ее докладов, других они раздражали.

Когда в начале 1990-х после почти десятилетнего перерыва она приехала на Достоевские чтения в Старой Руссе, ленинградские литературоведы знали ее работы о Пушкине, Чехове.

В конце 1970-х Маргарита Владимировна тяжело заболела и, не доработав до пенсионного возраста, вышла на пенсию по инвалидности. С этим периодом совпала ее поездка в Абалакский монастырь в Тобольске, где она проходила послушание, а потом, овдовев, приняла пострижение в монахини. Последние тридцать лет ее жизни Маргарита Владимировна была активным и деятельным проводником православия. Она выступала с лекциями, вела занятия с учителями, преподавала в воскресной школе, одно время была чем-то вроде советника или ученого секретаря при архиепископе Феодосии, но очень быстро она отошла от Московской патриархии. Много сил и времени Маргарита Владимировна посвящала внешнему и внутреннему строительству храма Всех Святых (русской православной церкви за границей), монашескому служению.

В последние десять лет Маргарита Владимировна попыталась довольно органично соединить православие и литературоведение. Она стояла у истоков Центра Достоевского при ОмГУ, участвовала в наших конференциях, семинарах (например, «Вечер памяти П. Н. Ребрина»), направляла деятельность литературоведческой секции, передала в дар Центру свою библиотеку.

Маргарита Владимировна ушла из жизни на 79-м году (6 февраля 2009 года), для всех знавших ее уход – огромная утрата.

Стоит сказать, что литературоведение, как и учительская деятельность, стала для М. В. Яковлевой лишь одной из форм служения людям, истине, к которой она шла всю жизнь и которую обрела в христианской вере. Возможно, что с присущей ей требовательностью и бескомпромиссностью результаты своей педагогической деятельности она оценивала не слишком оптимистически. Однако, если можно говорить о формировании в Омске ростков литературоведческой школы, этим мы, несомненно, обязаны деятельности М. В. Яковлевой.

УДК 821.161.1.09"19"

О. А. БарышеваКостромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
vetkasireni-let@mail.ru**КОНЦЕПТ «ПРОЩАНИЕ» В ПОВЕСТИ В. Г. РАСПУТИНА
«ПРОЩАНИЕ С МАТЁРОЙ»**

Статья посвящена анализу концепта «прощание» в повести В. Г. Распутина «Прощание с Матёрой», повести, в которой ведётся поиск ответов на вопросы: какое будущее ждёт человека, с лёгкостью попрощавшегося со своими корнями, и есть ли у этого человека надежда на прощение.

Ключевые слова: В. Г. Распутин, прощание, память поколений, бездуховный мир, путь-поиск, надежда на прощение.

О. А. BaryshevaNekrasov Kostroma State University
vetkasireni-let@mail.ru**THE «FAREWELL» CONCEPT IN VALENTIN RASPUTIN'S
«FAREWELL TO MATYORA»**

The article is dedicated to the analysis of the «farewell» concept in Valentin Rasputin's novel «Farewell to Matyora». In the novel, the author is concerned with the problem of the future of a person who has easily forgotten its origin and tries to find out whether or not such a person has a hope to be forgiven (words for «farewell» and «forgiveness» are surprisingly consonant in Russian; they are in fact paronyms).

Keywords: Valentin Rasputin, farewell, memory of generations, spiritually impoverished world, searching way, hope for God's forgiveness.

Повесть «Прощание с Матёрой» символична в своём названии. Прощание – это, во-первых, ситуация, возникающая при расставании людей (в том числе и с умершими), сопряжённая с взаимным прощением; а во-вторых, обрядовая просьба о прощении, которая может быть адресована не только к живым, но и к умершим, а также к земле, воде и другим природным стихиям и объектам (1, 326). Вся повесть – это прощание героев с родной землёй и, одновременно, мольба о прощении, что не сохранили то, что даровано им Свыше.

К одному из наиболее значимых эпизодов, рисующих картину прощания, можно отнести финальный путь-поиск героев. Повесть заканчивается символической картиной густого непроглядного тумана, в котором герои блуждают в поисках Матёры: «Павел не помнил, чтобы он когда-нибудь попадал в такой туман ... Глаза упирались в сплошное серое месиво и невольно зажмуривались, закрывались от его близости» (3, 390).

Представители всех поколений, представители обеих сторон – и защитники и разрушители – отправляются на поиски твёрдого берега Матёры. Особого внимания здесь заслуживают те герои, что в начале повести активно участвуют в подготовке к затоплению Матёры, так как именно в этом эпизоде они открываются нам с новой стороны.

Командует управлением катера Воронцов – представитель стороны, разрушающей старое ради новой «красивой» жизни. Он ощущает себя властью, обладающей огромной силой, но все его приказы, по большей части, даются без оглядки на то, исполнимы они или нет. Примечателен эпизод, повествующий о том, как он, собрав людей в дождь, приказывает «ударно» окончить сенокос: «Люди, не перебивая, смотрели на него так, будто он свалился с луны: что он говорит – дождь за окном» (3, 311). Символическое значение приобретает плащ-палатка, в которой прячется Воронцов: все приказы этой власти отдаются из своеобразного панциря, в котором очень удобно не слышать голоса людей: «Но Воронцов, завернутый в плащ-палатку, ничего не видел и не слышал, он токовал своё» (3, 311). Интересен глагол «токовать», характеризующий речь героя, явственно слышим здесь намёк на тетерева, о котором

меткое народное слово сложило поговорку: «глух как тетерев» (1, 156). Духовная глухота Воронцова не позволяет ему услышать сердцем людские страдания при потере родной земли.

Собираясь на «государственное дело» – очистку территории – и отчитывая Павла за то, что тот не увёз Дарью и других старух с Матёры, Воронцов ведёт себя так, будто бы выступает на собрании: «надо понимать задачу», «мне завтра отчет держать», «вы из доверия вышли» (3, 387). Канцеляризмы в его речи сочетаются с криком, хамством и пренебрежением, чаще всего обращёнными к Петрухе. Воронцов чётко видит своё превосходство над ним и позволяет себе не сдерживаться в обращении: «З-задание! – вскипел он. – З-зад-ание! Мать у тебя почему в неполюженном месте находится, пьяница ты несчастный!» (3, 387); «Не вздумай смуться, – предупредил он Петруху. – Поедешь» (3, 386).

Но, как ни странно, Воронцов и Петруха очень схожи между собой, их роднит беспутность: одинаково глупы и губительны приказы одного и дела другого. Именно потому в финале повести мы находим этих героев «по-братски» сидящими рядом: «Воронцов ... время от времени не забывал расталкивать дремавшего рядом Петруху. Петруха встряхивался, выходил на борт и глухо и безнадежно кричал, едва слыша себя, всё то же:

– М-а-ать! Тётка Дарья-а-а! Эй, Матёра!

Затем возвращался и, наваливаясь по-братски на Воронцова, опять засыпал» (3, 392).

Важной деталью образа Воронцова является лицо и, прежде всего, взгляд: когда он является в дом Павла как представитель «власти», лицо его выглядит «румяным и круглым», он не смотрит, а «зыркает» «круглыми, навывкате глазами» (3, 385); в финале же повести он выглядит растерянно, будто бы уже тоже чувствуя утрату твёрдого берега, сидит затихнув, смирившись, «с опущенной головой», «бессмысленно глядя перед собой красными, воспалёнными за ночь глазами» (3, 227, 392).

Важно отметить и то, как меняется на протяжении повести образ Петрухи: он будто бы светлеет. «Широк человек, слишком даже широк, я бы сузил», – замечал герой Ф. М. Достоевского (2, 179). И плохое и хорошее живут в нём нераздельно: пьяница, оставивший родную мать без угла, он обладает в то же время какой-то непосредственностью, которая проявляется, прежде всего, в его речи. Меткой и выразительной становится речь этого героя, когда он рассказывает о своей проделке над сторожем: «Последним заскочил на катер Петруха, со счастливой усмешкой похвалился Павлу:

– Воротилу подпёр. Даже не шевельнулся, спит без задних ног.

– Всё ребячишься? – поморщился Павел.

– Пуш-шай. Сторож, дак сторожи, а не спи как сурок. Проснётся, а выдти – хрен ему» (3, 389).

Верной же, выносящей некий приговор власти, слышится она, когда герой высказывает недовольство представителем этой власти: «Пушай отвечает, – взъярился Петруха. – ... Да пушай человека уважает ... Раскричался! Видали мы таких боевых! Власть!» (3, 387). Презрение и насмешка слышатся в последнем произнесённом им слове, неверие в силу этой власти и её правоту. Сам того не понимая, Петруха произносит верные слова о том, что власть должна отвечать за свои действия и совершать их, уважая мнение народа. Ребячество Петрухи, находящее выражение в проделках его, тоже подчёркивает двойственность характера героя и, видя эту двойственность, начинает вериться в рассказы Катерины о том, как подбирал её беспутный сын бездомных щенков, как скармливал без нормы корове сено. Этот герой начинает вызывать жалость от понимания того, что пропал человек, растратил себя, сбился с пути и никак не может найти его.

Старик Галкин появляется только в финале повести, но значение этого образа велико: не только по возрасту, но и по характеру своему этот герой – представитель старого поколения. Именно он обрывает Воронцова, не обращая внимания на то, что тот – «власть»: «Не кри-

чи, – оборвал его Галкин. – Тут тебе не собрание» (3, 391). И «власть» смиряется перед этой твёрдостью.

Внутренняя сила, надёжность чувствуются в этом герое, он понимает призрачность, ошибочность приказов «власти», проявляющуюся даже в мелочах, и не желает потворствовать глупости: «До Павла донеслось, как Воронцов добивался, чтобы он прибавил газу, но Галкин не подчинился, и ход остался тем же; на полной скорости, чего доброго, недолго залететь на мель – потом кукуй» (3, 390).

Четыре героя плывут на этом катере и важно отметить, что они незаметно для самих себя объединяются: Павел с Галкиным, Петруха с Воронцовым. Первые стоят у руля, пытаются найти твёрдый берег Матёры, их общение между собой не требует слов, им достаточно взглядов и жестов: «...надо брать вправо и пробовать встретить Матёру с другой стороны... Павел неуверенно, только подавая на совет, кивнул Галкину вправо, и тот, обрадовавшись, что не ему одному отвечать за руль, не раздумывая, туда и повернул» (3, 390); «Галкин повернул к Павлу лицо, спрашивая, что делать, куда поворачивать, и Павел в ответ пожал плечами: не знаю» (3, 391). Вторые тоже ищут берег Матёры, но делают это самым знакомым им способом – пытаются вмешаться в действия первых своими бесполезными приказами или замечаниями: Воронцов – бездумно приказывая двигаться на полной скорости, Петруха – замечая: «“Закружали... Закружали... Я говорил”. Ничего толкового Петруха не говорил, ... но как было упустить случай и не намекнуть о какой-то своей, хоть и самому неведомой, правоте – и Петруха его, конечно, не упустил...» (3, 391). Интересен в этом плане эпизод, в котором Воронцов отдаёт Петрухе абсолютно противоречащий здравому смыслу приказ кричать, чтобы те, кто остался на Матёре, их услышали:

«– Кричи.

– Чё кричи? – понял тот.

– Что хошь кричи. Хоть караул. Есть же тут живые люди или что? Может, они услышат» (3, 391).

Воронцов прекрасно понимает, что только Петруха может отреагировать на этот приказ и даже последовать ему, ведь он так же беспутен, как и сам «представитель власти».

Все на этом катере потерянно правят в какую-то пустоту, и здесь явно читается параллель с человеческим обществом, что живёт интересами потребительства, обществом, возгордившимся своей силой и могуществом, обществом, блуждающим в духовной потерянности и пустоте, и не видящим впереди никакого просветления: «...Ничего: ни берега, ни знака какого, ни просветления, одна вязкая и бесконечная ... масса тумана» (3, 392).

Туман в повести становится образом-символом бездуховного мира, в котором каждый из героев потерял твёрдый берег и истинный путь. Туман, как ощущение полной безысходности, как некая критическая черта, за которой пустота, приводит героев к началу осознания ими того, что истинный путь потерян.

Путь-поиск, возникающий в финале повести, это и прощание с землёй и, что особо значимо, поиск её берега. Открытый вопрос финала в том, обретут ли герои твёрдый берег как прощание, им посланное, или всё так же будут блуждать в тумане жизни, в густом непроглядном тумане безверия, путь от которого ими только начат.

Литература

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 2005.
2. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1982–1986.
3. Распутин В. Г. Живи и помни. Повести и рассказы. М., 2002.

УДК 82.091 ; 821.161.1.09"19"

А. К. Котлов

*Костромской государственной университет имени Н. А. Некрасова
ak_kotlov@inbox.ru*

ТРАДИЦИИ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА В ПРОЗЕ ОЛЕГА ПАВЛОВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

В статье анализируются некоторые формы преемственных связей творчества современного прозаика Олега Павлова с мощным художественным феноменом – прозой Андрея Платонова.

Ключевые слова: А. Платонов, О. Павлов, современная русская проза, традиция.

A. K. Kotlov

*Nekrasov Kostroma State University
ak_kotlov@inbox.ru*

ANDREI PLATONOV'S TRADITIONS IN OLEG PAVLOV'S DISCOURSE: THE PROBLEM ARISES

The article deals some forms of Andrei Platonov's traditions in Oleg Pavlov's discourse – the latter is a contemporary Russian writer.

Keywords: Andrei Platonov, Oleg Pavlov, contemporary Russian literature, tradition.

Проблема бытования платоновской традиции в последующей русской литературе – довольно интересная и практически неисследованная литературоведческая проблема: слишком своеобразен художественный мир Андрея Платонова, причем не только форма, в которую облекается этот мир, – стиль писателя (в узком понимании данного термина), но и его «художественная метафизика». Под термином «метафизика» М. Н. Эпштейн – и мы идём в этом случае вслед за ним – понимает следующее: «постижение мира как целого, постановку основополагающих проблем бытия и самостоятельный поиск их общезначимых решений» (8, 7). При этом, как и указанный исследователь, мы подчеркнём, что «метафизика литературного произведения выражается не в философских рассуждениях, а в соотношении его образов, в особенностях стиля, в выборе слов и деталей, в его перекличке с произведениями других авторов, иногда удалённых на века и десятилетия» (8, 9). Следовательно, если говорить не об эпигонстве, когда лишь моделируются некоторые единичные конструкты якобы платоновского языка, а о действительной традиции, необходимо выявить преемственность на обоих коррелирующих друг с другом уровнях – на уровне стиля, и на уровне «художественной метафизики».

Очень многие современные писатели не только указывают на Андрея Платонова как на одного из любимых писателей, но и констатируют факт влияния платоновского художественного мира на их собственный. Один из них – Олег Павлов. Этот прозаик, помимо Маяковского, авангардистов Серебряного века в целом, Л. Толстого, Бунина, Чехова, Солженицына и других, среди русских писателей и поэтов особое место отводит именно Платонову. Причём главное воздействие на него автора «Чевенгура», по словам Павлова, именно, так сказать, «метафизическое»: «духовно повлиял Андрей Платонов» (выделено нами. – А. К.). По-видимому, это признание Павлова позволило одному из западных славистов в обзоре новейшей русской прозы сказать о данном писателе: «Andrei Platonov is his spiritual mentor» (т.е. «духовный наставник, учитель») (9, 173). Не случайно, следовательно, и написанное Павловым эссе «После Платонова» (6). В интервью писателя в журнале «Вопросы литературы», на вопрос Т. Бек, «в чем нынче главная традиция Платонова, которая жива», прозаик указывает именно на возможность художественно-философского воздействия автора «Котлована» на современный литературный процесс, стиль которого, по мнению Павлова, и не стиль вовсе,

а «мышление в языке»: «Платонов – это чистая метафизика. Там нет прямого вопроса и нет философствования, но любая картина – то, на что падает его взгляд, – содержит в себе вопрос и содержит в себе философию. Платоновская традиция – это сплав предчувствия и душевности. Платонов ищет для человека выход из самых разных духовных состояний, зачастую предельных. Из отчаяния, из нелюбви, из состояния человека, который пришел с войны и не может начать жить. Но мне это близко душевно, и не как иначе» (5).

Да, в ранних произведениях Павлова, например в его «Книге степей», «платоновизмы» в языке произведения отмечены многими критиками (так сказать, следы ученичества, рождающиеся от глубокого пиетета перед великим предшественником). Особенно беспощаден к этой черте павловского стиля был А. Агеев. В статье с ироничным названием «Самородок, или Один день Олега Олеговича» критик пишет о вышеуказанной книге и стиле Павлова в целом, отталкиваясь от вычитанной у рецензируемого автора фразы «Я по случаю рыл яму лопатой для солдатского нужника»: «А зачем Павлову нужны эти слова (в данном случае “лишнее” слово “лопата”. – А. К.), делающие фразу размягчено-придурковатой? Затем и нужны. Его герой должен рать лопатой, брать рукой, смотреть глазами. Чтобы соответствовать замыслу автора и намекать на “платоновское” в его стиле» (1). Да, исследователи платоновского языка не однажды отмечали его некоторую «избыточность». В статье Э. Рудаковской «Феномен языка Платонова (Исследовательская традиция и поиски новых решений)», где содержится своего рода перечень аспектов изучения языка данного писателя, среди прочего называются и «избыточность, плеоназм» (работы Т. Шеханова, А. Шиленко, Д. Колесова) (7, 289). Однако давно замечено, что подобные «избыточные» слова у Платонова, по мнению Н. А. Кожевниковой, «меняют масштаб изображения, придавая подчёркнутую значительность бытовым фактам» (3, 165).

А. Агеев, иронизируя над павловскими, как он считает, «огрехами стиля», заметил, что редакторы сначала убрали «лишнее» слово «лопата», а автор в следующем издании его восстановил (1). Языковая глухота Павлова, грубая речевая ошибка? Думается, нет. Может быть, в данном примере речь может идти всё о той же перемене «масштаба изображения»: в полном произвола прилагерном караульном мире, изображённом Павловым, рыть могли заставить и не только лопатой... Подтекстово возникает ощущение несвободы, усиленное ироничным «по случаю» и просторечным «нужник». (Кстати, А. Агеев отмечает в языке Павлова и «корявость», «многословность» (1), что, в принципе, вновь коррелирует со «странным» платоновским слогом.)

В то же время в результате подобных и иных языковых приёмов вечное, вневременное, соединяется с тварно-преходящим, как у Платонова, например, в его «веществе существования». Не случайно другой критик, более лояльный к языковым экспериментам Павлова, И. Борисова, пишет: «Действия, как и предметы, испытывают у Павлова постоянные метаморфозы. ...Павлов так и пишет, не отделяя природу душевную от всего предметного мира. В этой неразъёмности его движение и к тому, и к другому, к их обоюдному праву существовать» (2).

Можно отметить и близость субъектной организации текста у Павлова и Платонова, которая выявляет и положение автора в создаваемом художественном мире. У Платонова, давно замечено, «странность» языка отнюдь не привилегия героев – авторский слог тоже причудлив. Возможно, это и показатель «неразъёмности» автора и персонажей, что оставляет ощущение единства мира, каким бы этот мир ни был. Та же И. Борисова видит следующую отличительную черту субъектной характеристики произведений Павлова: «Каждый рассказ являет сложные отношения автора с языком его персонажей. Не растворяясь в нем, держа дистанцию, сохраняя свой авторский суверенитет, он сохраняет в то же время драгоценную для него общность с теми, о ком пишет, и горестную с ними солидарность, которая позво-

ляет ему слышать их язык во всех его смыслах. Он с ними и в то же время вне их. Он готов побывать в любой шкуре непритворно, до полного ее износа, ее, однако, не присваивая» (2).

Конечно, роднит этих художников и трагичность мировосприятия. Хотя у писателя XXI века, в отличие от идеалиста первой половины века XX-го, разъединённость с миром проявляется в большей степени. Если у Платонова, по словам А. А. Кретицина, «источником трагического является отчуждение смысла жизни, истины от мира, человека, самой жизни», а «трагическое положение человека в платоновском мире – следствие нарушения субстанционального единства человека и природы и, значит, человека и Жизни» (4, 66), – то у Павлова в его притчевых, как и у его учителя, произведениях экзистенциальное одиночество героев, сохраняясь, лишь ещё более нарастает. У Платонова, по мнению того же литературоведа, «жизнь, человек и мир, единые изначально, разминулись» (4, 66). А у Павлова, скорее, звучит иной вопрос, полный сомнений: «А было ли когда-нибудь это единство?»

Литература

1. *Агеев А.* Самородок, или Один день Олега Олеговича // Знамя. 1999. № 5 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/5/ageev.html>
2. *Борисова И.* Беспощадная власть простора (Олег Павлов. Степная книга) // Октябрь. 2009. № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2009/2/bo15.html>
3. *Кожевникова Н. А.* Слово в прозе А. Платонова // Язык: система и подсистемы. К 70-летию М. В. Панова: сб. ст. М., 1990. С. 162–175.
4. *Кретицин А. А.* Трагическое в художественном мире Андрея Платонова и Бориса Пастернака // Творчество Андрея Платонова. Кн. 1: Исследования и материалы. СПб., 1995. С. 63–69.
5. *Павлов О.* «Я пишу инстинктом» (беседу вела Т. Бек) // Вопросы литературы. 2003. № 5 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/5/bek.html>
6. *Павлов О.* После Платонова // Павлов О. О. Гефсиманское время. М., 2011. С. 189–198.
7. *Рудаковская Э.* Феномен языка Платонова (Исследовательская традиция и поиски новых решений) // Творчество Андрея Платонова. Кн. 3: Исследования и материалы. СПб., 2004. С. 281–295.
8. *Эпштейн М. Н.* Слово и молчание: метафизика русской литературы: учеб. пособие для вузов. М., 2006.
9. *Shneidman N.N.* Russian Literature, 1995–2002: on the threshold of the new millennium. Toronto, 2004.

РАЗДЕЛ III

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 81'373.72

Е. А. Колобова

*Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
katrink44@mail.ru*

ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ КОНТАМИНАНТОВ

Статья посвящена исследованию механизмов образования семантики контаминированных фразеологических единиц, устанавливается зависимость формирования значения от модели контаминации, а также от наличия (отсутствия) системных связей между семантикой узуальных фразеологических единиц, вступающих в объединительный процесс.

Ключевые слова: фразеологизм, контаминация, семантика.

Ye. A. Kolobova

*Nekrasov Kostroma State University
katrink44@mail.ru*

SEMANTIC PECULIARITIES OF PHRASEOLOGICAL CONTAMINANTS

The article is dedicated to the study of the devices which form semantics of contaminated phraseological units. The research defines dependence of forming a meaning on a contamination pattern, as well as on either presence or absence of systemic connections between semantics of usual phraseological units taking part in the joining process.

Keywords: phraseologism, contamination, semantics.

Контаминация фразеологизмов – очень интересное и сложное для анализа языковое явление. Это объясняется тем, что в процесс контаминирования вступают два и более языковых фразеологизма. Поэтому необходимо провести детальный разбор каждой языковой единицы: определить контаминационную модель, по которой образуется окказиональный фразеологизм, проанализировать факторы, позволяющие языковым фразеологизмам включаться в объединительный процесс, а также выявить изменения, затрагивающие структурно-грамматический, семантический, образный, коннотативный планы исходных фразеологических единиц (подробнее см. (1; 3)).

Структурные преобразования формы фразеологической единицы (далее ФЕ) приводят к преобразованию ее семантической структуры. Формирование значения окказиональных фразеологизмов, образующихся при контаминации языковых ФЕ, имеет свою специфику, которая заключается в том, что, в отличие от значений узуальных ФЕ, образованных посредством метафорического переноса (качественных изменений значений свободных сочетаний слов), значение контаминанта является результатом совмещения значений двух (и более) узуальных ФЕ, то есть, по сути, количественным изменением сем, суммой сем, составляющих значения исходных языковых ФЕ.

Механизм образования семантики окказионального фразеологизма зависит от модели контаминации. Окказиональные фразеологизмы можно разделить на две группы в зависимости от количества компонентов узуальных ФЕ, вошедших в состав нового, речевого фразеологизма и, следовательно, от различной представленности эксплицитных и имплицитных сем в значении контаминированного фразеологизма.

К первой группе относятся окказионализмы, построенные по моделям контаминации-перекрещивания и контаминации-распространения. Такие ФЕ содержат в своем составе лишь часть компонентов языковых единиц, которые репрезентируют, то есть эксплицитно представляют в значении контаминанта элементы значений базовых единиц. Часть элементов значений языковых ФЕ, благодаря актуализации деривационных связей контаминанта с языковыми ФЕ, актуализации ассоциативных сем, привносится в значение окказионального фразеологизма имплицитно, а следовательно, в обоих случаях только часть значения исходных единиц будет эксплицирована в семантике трансформированного фразеологизма.

– *А кругом, куда ни погляди, – все народишко бегаёт. Неровен час, увидят и пойдут **напралину плести**. Долго ли девку ославить и осрамотить? Вон, погляди-ко, какой-то мужик с коробом сюда тащится. Ты уж, милый, лучше вылезай-ко!* (А. Куприн «Юнкера»)

Окказиональный фразеологизм **плести напралину** образован по модели перекрестной контаминации на основе двух узуальных ФЕ: **плести вздор** и **возводит напралину**. Значение ФЕ **плести вздор** ('говорить что-нибудь глупое, непонятное, нелепое') можно представить как сумму сем 'говорить' + 'глупое, непонятное, нелепое', которые соотносятся соответственно с компонентами **плести** + **вздор**. Глагольный компонент **возводит** из ФЕ **возводит напралину** ('предъявлять ложное обвинение') репрезентирует сему 'предъявлять обвинение (обвинять)', компонент **напралина** – сему 'ложное обвинение'. Фразеологический контаминант **плести напралину** получает значение 'говорить что-нибудь несуразное, нелепое, при этом ложно обвиняя кого-либо'. Значение окказионализма включает сумму значений компонентов базовых фразеологизмов, составивших компонентный набор ОФ. Возможность такого семантического объединения обусловлена семантической близостью узуальных ФЕ и наличием семантического изоморфизма базовых фразеологизмов. Несмотря на экспликацию сем, репрезентированных компонентами языковых фразеологизмов, всегда имплицитно присутствуют элементы значений базовых ФЕ. В контаминанте **плести напралину** компонент **плести** получает значение не просто 'говорить', но 'говорить ерунду, нелепость'. Компонент **напралина** передает значение 'ложное, обидное обвинение'. Поддерживает значение контаминированного фразеологизма и контекстное окружение: слова ославить, осрамотить входят в одно семантическое поле с ФЕ **возводит напралину**, актуализируя тем самым деривационную связь фразеологического контаминанта с одним из базовых языковых фразеологизмов.

Во вторую группу включаются фразеологизмы, построенные по моделям контаминации-наложения и контаминации-присоединения. Значение фразеологизмов второй группы характеризуется меньшим, по сравнению со значением фразеологизмов первой группы, количеством имплицитных сем. Это объясняется тем, что все компоненты базовых единиц и, соответственно, все семы представлены в структуре и семантике трансформированного фразеологизма.

Контаминированный фразеологизм **сбить с пути и с панталыку** образован посредством совмещения двух узуальных фразеологизмов **сбить с пути** и **сбить с панталыку** по модели контаминации-наложения: «*Враг подумал, враг был дока, – / Написал фиктивный чек. / Где-то в дебрях ресторана / Гражданина Епифана / Сбил с пути и с панталыку / Несоветский человек*». (В. Высоцкий «Пародия на плохой детектив»)

ФЕ **сбить с пути** ('воздействуя на кого-либо, заставить совершить какой-либо неблагоприятный поступок') и ФЕ **сбить с панталыку** ('привести кого-либо в замешательство, вводить в заблуждение') характеризуются наличием структурно-семантического изоморфизма. Узуальные фразеологизмы имеют синонимическое значение: в семантике базовых фразеологизмов выделяется общая сема 'отклонить от правильного пути'.

Полученный контаминированный фразеологизм **сбить с пути и с панталыку** получает значение 'привести кого-либо в замешательство, заставить совершить какой-либо неблаго-

видный поступок'. Так как в структуру фразеологического контаминанта входят все компоненты узуальных ФЕ, то и в значении окказионального фразеологизма буду присутствовать все семы значений базовых фразеологизмов:

Создавая контаминированный фразеологизм, автор преследует определенную цель и прежде всего пользуется тем, что контаминированная фразеологическая единица содержит в себе более глубокий, нежели в каждой отдельно взятой базовой ФЕ, смысл, заключенный в минимальном контексте, а также обладает более широкими возможностями выражения различных смыслов за счет ассоциативных связей. Такими особенностями смыслового плана обладает большинство контаминированных фразеологизмов независимо от модели их образования.

В объединительный процесс могут вступать как близкие по значению фразеологические единицы, так и фразеологизмы, семантически не тождественные, но имеющие глубинные, ассоциативные, не лежащие на поверхности связи, которые проявляются в большей степени благодаря контексту.

При объединении синонимичных фразеологизмов образованный окказионализм получает значение, сходное со значениями базовых фразеологических единиц. Несмотря на семантическое сходство, образованные в результате контаминации единицы являются не вариантами контаминирующихся фразеологизмов, а получают статус окказиональных ФЕ: соединение двух языковых ФЕ всегда приводит к образованию новой единицы. Окказиональный фразеологизм получает дополнительные приращения смысла, связанные с актуализацией ассоциативных и деривационных связей. При контаминации семантически сходных фразеологизмов изменению подвергается образный и коннотативный планы языковых ФЕ.

Фразеологические единицы *выкинуть фокус* и *нести чепуху* посредством перекрестной контаминации образуют контаминированный фразеологизм *выкинуть чепуху* в контексте: «Что это за *чепуху* выкинул Фет с акростихом в «Заре»? Как можно себе позволять такие мальчишества?» (И. Тургенев Письмо к Я. П. Полонскому).

Компоненты ФЕ *выкинуть фокус* ('неожиданно совершить что-нибудь странное, необычное, несуразное') репрезентируют элементы фразеологического значения: *выкинуть* = 'неожиданно совершить' и *фокус* = 'что-либо странное, необычное, несуразное'. Значение ФЕ *нести чепуху* ('говорить, писать глупости') можно представить как совокупность сем 'говорить' + 'глупости', которые репрезентируются соответственно компонентами *нести* + *чепуха*. В значении ФЕ *выкинуть фокус* и *нести чепуху* присутствуют семы, имеющие явное сходство: 'несуразное', 'глупость'. Семантически ключевой компонент первого фразеологизма *фокус* в имплицитном виде содержит представление о действиях, связанных с обманом (ср. толкование свободной лексики *фокус* – 'искусный трюк, основанный на обмане зрения'). Ключевой компонент второго фразеологизма *чепуха* содержит сему 'глупости', соположенную с семой 'обман' (ср. со значением свободной лексики *чепуха* – 'вздор, нелепость' – то есть вербальное выражение неправды = обмана).

Значение контаминанта *выкинуть чепуху* включает значение компонентов базовых фразеологизмов, составивших компонентный набор окказиональной ФЕ: *выкинуть чепуху* = 'неожиданно совершить глупое, несуразное'. Однако следует заметить, что любой компонент фразеологизма имплицитно сохраняет и выражает элементы общего смысла языковой единицы. В единице *выкинуть чепуху* компонент *выкинуть* получает значение не просто 'совершить что-либо', но 'совершить неожиданно, непредсказуемо, удивив всех своими действиями'. Компонент *чепуха* передает значение 'нелепость, ерунда, несуразное', сохраняя при этом представление о вербальном выражении нелепости и несуразицы. Таким образом, значение фразеологического контаминанта толкуется в данном тексте как 'неожиданно, непредсказуемо удивить всех, высказывая (= совершая высказывание) нелепости, несуразное, глупости'.

Значения исходных фразеологизмов могут не совпадать; в этом случае семантика контаминанта отличается от семантики исходных фразеологических единиц, а формирование ее значения происходит путем конкретизации, дополнения, распространения значения одного фразеологизма значением другого фразеологизма.

С целью создания окказионализмов с оригинальной семантикой авторы могут соединять языковые ФЕ с намеренным нарушением семантических валентностей языковых фразеологизмов. Примером тому служит фразеологический контаминант *дышать полной грудью на ладан*, созданный в стихотворении А. Башлачева «На жизнь поэта»:

«Несчастливая жизнь! Она до смерти любит поэта,
И за семерых отмеряет, и решает. Эх, раз, еще раз!
Как вольно им петь и *дышать полной грудью на ладан*...

Контаминированный фразеологизм *дышать полной грудью на ладан* образован посредством контаминации-наложения на основе двух фразеологизмов с несовместимыми значениями: *дышать полной грудью* – ‘чувствовать себя легко и свободно’ и *дышать на ладан* – ‘чувствовать себя близким к смерти’. Созданный контаминированный фразеологизм имеет значение, доведенное до абсурда: ‘чувствовать себя легко и свободно, находясь при смерти’. Однако в контексте стихотворения А. Башлачева, одним из мотивов которого является мотив смерти как освобождения от жизненных тягот, а сам идиостиль поэта характеризуется широким нарушением семантической валентности слов, оксюморонным соединением слов и фразеологизмов для выражения размышлений поэта над парадоксальностью жизни, контаминация семантически несовместимых ФЕ вполне органична, и трансформированный фразеологизм становится элементом текста, выражающим основную мысль.

Формирование семантики фразеологического контаминанта основано на совмещении значений двух и более единиц. В результате контаминационного процесса создается речевой фразеологизм с новым смыслом, при этом сохраняются и прослеживаются деривационные связи фразеологического контаминанта с исходными языковыми фразеологизмами.

Литература

1. Колобова Е. А. Фразеологическая контаминация: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2011.
2. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1997.
3. Третьякова И. Ю. Окказиональная фразеология. Кострома, 2011.
4. Фразеологический словарь русского языка / под ред. А. И. Молоткова. М., 1978.
5. Яранцев Р. И. Словарь-справочник по русской фразеологии. М., 1985.

УДК 81'373

Е. В. Недельчо*Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
elenanedelcho@mail.ru***МОДЕЛИ РУССКИХ ПОСЛОВИЦ СО ЗНАЧЕНИЕМ «СВОЁ» И «ЧУЖОЕ»***Статья представляет анализ структурно-семантических моделей русских пословиц со значением «своё» и «чужое», выявляет общие закономерности их структуры и значения.**Ключевые слова: паремия, паремиологическое значение, буквальный и переносный план паремий, структурно-семантические модели, ассоциативные пары.***Ye. V. Nedel'cho***Nekrasov Kostroma State University
elenanedelcho@mail.ru***MODELS OF RUSSIAN PROVERBS WITH
A VALUE OF «OWN» AND «FOREIGN»***The article presents an analysis of the structural and semantic models of Russian proverbs with a value of «own» and «foreign», reveals the general laws of their structure and meaning.**Keywords: paroimia, paroimialogical value, paroimias' literal and figurative plan, structural-semantic models, associative pairs.*

Одним из признаков пословиц (паремий) является афористичность – способность высказывания восприниматься как имплицитно содержащее более широкую информацию, чем та, которая эксплицитно, непосредственно выражена в его тексте (5, 35). В структуре паремий выделяется два плана: языковой, буквальный, представляющий индивидуальную, частную ситуацию, и паремиологический, переносный, обобщающий различные частные ситуации. Разные по структуре и предметно-образному наполнению пословицы могут передавать одинаковую информацию. Главным является не конкретный образ, а логическая конструкция, формула, модель, которая находит выражение в ряде паремий, имеющих общее паремиологическое значение (2, 17). В связи с этим выделяются различные модели пословиц, объединённых общей идеей.

В основу понятия модели кладётся семантический критерий, что сближает определение модели с понятием фразеологического (в широком понимании) мотива, общей идеи, на основе которой организуются сочетания (3, 53). Возможность выделения таких структурно-семантических моделей объясняется характерным для афористических изречений, паремий изоморфизмом значения и формы, обусловленным адекватностью структуры выражаемых ими обобщающих суждений структуре отражаемых явлений, ситуаций.

Очень многие паремии семантически объединяются в группы, название которых можно представить через противопоставление понятий, важных и значимых для носителей языка: *добро-зло, правда-обман, вера-безверие* и др. Одной из распространённых является группа паремий с противопоставлением понятий *своего* и *чужого*. По общему значению, грамматической организации, образной основе в ней может быть выделено несколько структурно-семантических моделей.

1. «*Чужое, недоступное кажется привлекательнее, чем имеющееся, своё*».

Эту подгруппу составляют следующие пословичные контексты: **В чужих руках ломоть толще; Чужой ломоть велик; В чужой руке кус и толще, и больше; Чужой хлеб кажется слаще калача; В чужом саду яблоки спелее; В чужом огороде огурцы вкуснее; Чужая мука белее молока; Чужая каша маслом мазана; На чужом дворе и курица – с индюка; В чужих руках краюха за ковригу кажется; Свой хлеб приедлив, чужой ломоть лаком; Берут завидки на чужие пожитки.**

Большинство этих пословиц объединено и общностью структуры, и однотипностью лексического наполнения. Человеческая зависть, алчность характеризуется в пословицах через ситуации, в которых подвергаются сравнению самые простые и имеющиеся у всех вещи: яблоки, огурцы, мука, каша, домашняя птица, но главный показатель – хлеб, поскольку испокон веков хлеб считался главной едой, к нему особое уважение (**Хлеб – всему голова**). Общность структуры проявляется в чётком членении текста пословиц на схожие отрезки, фрагменты: а) указание на чужое – б) предмет мысли, речи (подлежащее) – в) его характеристика, оценка (сказуемое), преимущественно это прилагательное в сравнительной степени (*толще, слаще, спелее, вкуснее*). Конкретное лексическое наполнение, составляющее буквальный план паремии, обусловлено ассоциативными связями по месту, признаку-качеству (*огород – огурцы, сад – яблоки, двор – курица* или *огурцы – вкусные, яблоки – спелые, каша – с маслом*). Этот план может составлять любая конкретная лексика. Указание на чужое в данных пословицах одинаковое: во всех присутствует прилагательное *чужой*, но это указание может иметь и другое выражение: *у соседа, Семёна* и т.п. Выявленные закономерности позволяют создать целый ряд новых, окказиональных вариантов пословиц, которые будут соответствовать данной модели (например: **У соседа помидоры краснее; У соседа денег больше; У соседа щи наваристее; Чужие пироги вкуснее**).

«Чужое имущество всегда желанно» – главная мысль паремий этой подгруппы. Пословицы отражают иллюзорное восприятие предмета, находящегося в чужих руках, в чужом доме и т. д. Эта ложность представления, появляющаяся из-за зависти к чужому успеху, богатству, благополучию, подчёркивается алогизмом (*курица – индюк, мука белее молока*), указывающим на эмотивность восприятия, и глагольной связкой модального значения *кажется*. Во всех пословичных контекстах, составляющих эту подгруппу, присутствует антитеза – эксплицитно или имплицитно. Притяжательные прилагательные *свой* и *чужой* образуют тесную семантическую пару, когда употребление одного из них неизбежно предполагает домысливание ситуации, создающейся другим, что поддерживается в ряде контекстов компонентом в форме сравнительной степени. В отношении антитезы вступают и другие компоненты, являющиеся близкими по значению, имеющие в значении общие семы, что и создаёт алогичность: *ломоть* (отрезанный кусок хлеба) – *краюха* (большой ломоть хлеба) – *коврига* (каравай хлеба) – *калач* (пшеничный хлеб в форме замка) – *кус* (кусочек), *курица* (домашняя птица) – *индюк*, индейка (крупная домашняя птица).

2. «Своё лучше, предпочтительнее всего».

В эту подгруппу входят такие паремии, как **Чужой хлеб рот дерёт; Своя корка слаще чужого каравай; Свои сухари лучше чужих пирогов; Чужой мёд и тот горек; Всяк кулик в своём болоте велик; Всякая птица своё гнездо хвалит; Всякий купец свой товар хвалит; Свой хлеб сытнее; Всякому своё мило; Всякому мужу своя жена милее; Дитя хоть криво, да отцу-матери мило; Твоё хоть краснее, а своё мне милее; Всякому своё и не мыто бело**.

Закономерности построения данных пословиц те же: употребление одинаковых компонентов – определительного местоимения *всяк* (*всякий*) и притяжательных местоимений *свой* и *чужой*, наличие оценочного компонента, формирующего общее значение модели. Эти оценочные лексемы – *велик*, *мило* (*милее*), *бело* – выступают здесь как контекстуальные синонимы: положительная оценочная коннотация заключена или в самом лексическом значении, или в символическом значении колоративных лексем. Общее значение модели усиливает образность – антитеза (*криво – мило, сухари – пироги, корка – каравай*) и оксюморон (*мёд горек, кулик ‘небольшая болотная птица’ – велик*). Лексическое наполнение в пословицах этой подгруппы также основано на ассоциативных парах: *кулик – болото, купец – товар, муж – жена, птица – гнездо, дитя – отец-мать*. Номинативность функции этих лексем при-

водит к отсутствию подобных пар в ряде контекстов и употреблению субстантивированных местоимений: *своё, твоё, всякому*.

3. «Каждый действует, поступает в своих интересах».

К данной подгруппе относятся следующие пословицы: **Всякая сосна своему бору шумит; Всякий старец в свой ставец; Всякий Демид себе норовит; У всякого Гришки свои делишки; Всякий мастер про себя маслит; Сова о сове, а всяк о себе; Всяк сам про себя хлеба добывает; Вся семья своя, да всяк любит себя; Всякий хлопочет, себе добра хочет.**

«С чужим человеком надо быть настороже, так как он стремится действовать прежде всего в своих интересах», – учат паремии этой модели. Важной особенностью пословиц этой подгруппы является наличие в их структуре определительного местоимения *всяк (всякий)* и имён собственных (*Демид, Гришка*), которые в данных паремиологических контекстах приобретают обобщённое значение, употребляясь для рифмы, и обозначают всех людей и любого из нас. Существительные (*сосна, старец, мастер*) и имена собственные в этих пословицах выполняют чисто номинативную функцию, лишены функции характеризующей, создают ритмическую и эвфоническую организацию пословичного текста, чем объясняется отсутствие в ряде примеров соотносимого слова и субстантивация в этой связи местоимения. Отрицательная коннотация пословиц обеспечивается особой разговорной глагольной лексикой (*норовит, добывает, маслит, хлопочет*) и словообразовательными элементами (*Гришки, делишки*). Это создаёт негативную экспрессивную окраску, вносит в общее значение модели оттенок пренебрежительности.

Таким образом, анализ паремий со значением *своего* и *чужого* с точки зрения значения и формы в их соотношении приводит к выделению ряда структурно-семантических моделей, характеризующихся своеобразием лексического состава, грамматической структуры и об-разной системы.

Литература

1. Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 2007.
2. Дандис А. О структуре пословицы // Паремиологический сборник. М., 1978.
3. Мокиенко В. М. Славянская фразеология. М., 1989.
4. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М., 2011.
5. Черкасский М. А. Опыт построения функциональной модели одной частной семиотической системы (пословицы и афоризмы) // Паремиологический сборник. М., 1978.

УДК 81'373.72

К. С. Крюкова

Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
krukovaksenia@gmail.ru

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ПОСЛОВИЦЫ НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ

Многие русские писатели и публицисты обращаются в своем творчестве к русским пословицам и поговоркам. Часто авторы текстов прибегают к трансформации устойчивых единиц; творческое переосмысление пословиц усиливает их выразительность, расширяет семантическое наполнение паремий, добавляет новые, неожиданные образы и смыслы. На примере пословицы *на всякого мудреца довольно простоты* и ее трансформированных вариантов продемонстрировано, что под воздействием различных структурных преобразований в процессе языковой игры паремии подвергаются разнообразным семантическим изменениям: от внесения смысловых оттенков в значение пословицы, до перехода устойчивого выражения с закрепленной за ним семантикой в разряд простого предложения, лишённого пословичного содержания.

Ключевые слова: окказиональная фразеология, русские пословицы, окказиональные трансформации, структурно-семантические трансформации.

K. S. Krukova

Nekrasov Kostroma State University
krukovaksenia@gmail.ru

SEMANTIC TRANSFORMATIONS OF PROVERB EVERY MAN HAS A FOOL IN HIS SLEEVE

Many Russian writers and publicists referred to the Russian proverbs in their work. Often, the authors of the texts resort to stable transformation units; creative rethinking of proverbs makes them more expressive, extends the semantic content of proverbs, adds new, unexpected images and meanings. For example, the proverb *every man has a fool in his sleeve* and its transformed versions shown that under the influence of various structural changes in the pun process, proverbs undergo various semantic changes from introducing shades of meaning in the proverb meaning to transition of a catch-phrase with the semantics assigned to it to the category of a simple sentence devoid of proverb content.

Keywords: occasional phraseology, Russian proverbs, occasional transformations, structural and semantic transformations.

Пословицы и поговорки отражают особенности ментальности русского человека, в них заключена народная мудрость, свод правил жизни. В русских пословицах (далее РП) афористично высказываются умозаключения, оценочные суждения носителей языка в отношении различных аспектов жизни человека, в них выражается понимание жизненных основ, исторических событий, семейных отношений, любви, дружбы, осуждаются пороки и восхваляются добродетели, нравственные качества человека.

Многие русские писатели обращались в своем творчестве к русским пословицам и поговоркам. Устойчивые знаки используются поэтами и писателями как для характеристики героев, выражения отношения к событиям, так и с целью создания в произведении национального колорита. Не обходят вниманием паремии и публицисты: в самых различных журналистских работах функционируют языковые и окказиональные варианты РП – яркие средства выражения авторских замыслов.

Использование пословиц обусловлено стремлением вызвать у читателей устойчивые образы, смыслы и оценочные ассоциации, закрепленные за той или иной паремией. Однако часто авторы текстов прибегают к трансформации устойчивых единиц; творческое переосмысление пословиц усиливает их выразительность, расширяет семантическое наполнение паремий, добавляет новые, неожиданные образы и смыслы.

Объектом настоящего исследования выступает пословица *на всякого мудреца довольно простоты* и ее трансформированные варианты (более ста). Данная пословица имеет значение ‘даже очень умный человек может совершить глупость, оплошать’, однако, подверг-

шаяся разнообразным структурным преобразованиям в процессе языковой игры, получает существенные семантические «сдвиги»: от конкретизации значения до полной утраты словичной семантики.

1. Одним из частотных приёмов окказионального структурно-семантического преобразования пословиц является замена компонентов, направленная на конкретизацию паремического значения. Так, компонент РП *мудрец* подвергается замене существительными, обозначающими наименования профессий, должностей, национальностей (*генерал, математик, ректор, еврей* и т.п.) или же характеризующими свойства личности (*хитрец, знаток* и т.п.). В данном случае в качестве компонентов-заместителей выступают слова, именующие – в представлении носителей языка – людей умных, мудрых, вследствие чего семантическая трансформация пословицы незначительна: автором трансформации только конкретизируется персонаж, одной из характеристик которого является его глубокий ум. Таким же образом может конкретизироваться и элемент пословицы *простоты*, компонентом-заместителем которого выступают слова, называющие такие качества человека, которые могут стать причиной глупого поступка, оплошности (*склероз, дурость, заболевание, сумасшествие* и т.п.). В подобных трансформациях компонентами-заместителями являются слова, указывающие на причину совершения умным человеком глупого поступка, что уточняет, конкретизирует значение пословицы, не подвергая ее существенным семантическим трансформациям.

2. Окказиональные структурно-семантические трансформации пословицы могут быть направлены на существенное изменение семантики паремического знака.

2.1. Пословица приобретает значение ‘на одного умного человека найдется множество глупых людей’: *на всякого мудреца довольно простодиль, на всякого мудреца довольно простаков, на каждого льва всегда довольно шакалов*. См., например, вариант пословицы *на всякого юриста довольно блондинок*, использованный в качестве сатирического комментария на сайте юридической помощи. В данном трансформе компонент-заменитель *юрист* обозначает умного человека, работу которого осложняют юридически некомпетентные люди, обозначенные в тексте трансформации компонентом-заместителем *блондинок* (по стереотипному представлению носителей языка являющихся «недалекими» дамами).

2.2. Пословица приобретает значение ‘на любого, даже очень умного, человека, можно чем-либо воздействовать морально и физически’: *на всякого мудреца довольно винца, на всякого мудреца довольно 53-й статьи* [53 статья УК РФ «Ограничение свободы»], *на всякого мудреца довольно грубой силы, на всякого мудреца довольно 9 граммов свинца, на всякого мудреца довольно лапши на уши, на всякого хитреца довольно экспертизы, на всякого лжеца довольно полиграфа* и т.п. См., например, вариант пословицы *на всякого мудреца довольно простой полосатой палочки*. Данный трансформ широко используется в среде автолюбителей. Вариант РП описывает ситуацию, при которой знания и умения любого, даже самого опытного, водителя бессильны перед лицом работника ГИБДД, зафиксировавшего нарушение и прервавшего движение автомобиля полицейским жезлом.

2.3. Пословица приобретает значение ‘любой, даже очень умный, человек от чего-либо страдает’: *на всякого мудреца довольно нищеты, на всякого мудреца довольно суеты, на всякого мудреца довольно безысходности*. Компоненты-заместители в данных трансформациях характеризуют те трудности, с которыми может столкнуться умный человек: отсутствие денег, времени, свободы и проч.

2.4. Пословица приобретает значение ‘для любого человека найдется то, чего ему не хватает’: *на всякого мудреца довольно красоты, на всякого простака довольно мудрости, на каждого сироту довольно доброты*. В подобных трансформациях наличие у персонажа пословицы глубокого ума не является обязательным признаком, сама паремия вместо назидательного выражения превращается скорее в пожелание человеку иметь то, что ему необходимо.

2.5. Наряду с семантическими трансформациями РП *на всякого мудреца довольно простоты* в рамках языковой игры пословичная семантика может нивелироваться, паремия превращается в простое предложение, построенное по законам грамматической сочетаемости слов в русском языке, но имеющее неясную, даже абсурдную, семантику. См., например, варианты пословицы *на всякого мудреца довольно бороды, на всякого хомяка довольно простоты*. Данные трансформы употреблены в рамках популярной в Интернет-среде игры, цель которой – подставить в качестве компонента какое-либо новое слово в пословицу, поговорку, фразеологизм или крылатое выражение. Наличие смысла у полученной единицы при этом не является существенным, основной целью становится создание как можно большего числа предложений на основе паремии.

Исследование пословицы *на всякого мудреца довольно простоты*, функционирующей в виде многочисленных речевых вариантов, выявляет высокую активность трансформационных процессов в современном русском языке. Пословицы подвергаются разнообразным семантическим изменениям: от внесения смысловых оттенков в значение РП, до перехода устойчивого выражения с закрепленной за ним семантикой в разряд простого предложения, лишённого пословичного содержания. Исследование пословицы *на всякого мудреца довольно простоты*, а также ее трансформов позволяет выявить особенности семантических изменений русских пословиц в функционирующем современном русском языке.

Литература

1. Вальтер Х., Мокиенко В. М. Антипословицы русского народа. СПб., 2005.
2. Жуков В. П. Словарь русских пословиц и поговорок. М., 2000.
3. Паремнологические исследования: сб. ст. М., 1984.
4. Пермяков Г. Л. Основы структурной паремнологии. М., 1988.

УДК 821.161.1.09"18" ; 81'42

О. Н. ВерещагинаЯрославское высшее военное училище противовоздушной обороны
olgavereshchagina@mail.ru**РЕЧЕВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖЕЙ ДРАМЫ
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «MENSCHEN UND LEIDENSCHAFTEN»**

В статье рассматриваются речевые характеристики действующих лиц драмы М. Ю. Лермонтова «Menschen und Leidenschaften», выявляются сходные и специфические для персонажей черты речевого портрета, определяются средства, способствующие раскрытию создаваемых автором образов.

Ключевые слова: речевые характеристики (речевой портрет), психологическое и эмоциональное состояние, метафора.

O. N. VereshchaginaYaroslavl Higher Military School of Air Defence
olgavereshchagina@mail.ru**SPEECH CHARACTERISTICS OF PERSONAGES OF THE TRAGEDY
«MENSCHEN UND LEIDENSCHAFTEN» BY MIKHAIL LERMONTOV**

This article deals with the speech characteristics of the characters of Mikhail Lermontov's tragedy with the German title «Menschen und Leidenschaften», reveals similar and specific character traits of verbal portrait, determines the means to facilitate the disclosure of images created by the author.

Keywords: Mikhail Lermontov, «Menschen und Leidenschaften», speech characteristics (verbal portrait), psychological and emotional state, metaphor.

Речь персонажей в драматургическом произведении не только представляет собой своего рода действие, поступок, но и служит для раскрытия создаваемых автором образов, их психологического и эмоционального состояния. В связи с этим важным элементом анализа драмы является изучение речевых характеристик как героя пьесы, так и тех, кто его окружает. Под речевой характеристикой (речевым портретом) мы понимаем «подбор особых для каждого действующего лица литературного произведения слов и выражений как средство художественного изображения персонажей» (2).

Речевые характеристики выражены непосредственно в произносимых репликах и монологах (лексика, синтаксические конструкции, обороты речи, «пристрастие к которым характеризует литературный персонаж с той или иной стороны» (2) и т. д.), однако при исследовании литературного произведения необходимо обращать внимание и на авторские ремарки, передающие модуляции голоса, особенности произношения, а также содержащие указания на производимые действия. В нашей статье мы обратимся к рассмотрению речевых характеристик, представленных в репликах и монологах действующих лиц пьесы М. Ю. Лермонтова «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти»).

В анализируемом произведении можно выделить несколько групп персонажей: герой (Юрий Волин) и люди, с которыми его связывает как кровное, так и духовное родство (его отец – Николай Михалыч, двоюродная сестра и одновременно возлюбленная – Любовь), те, с кем его связывает кровное родство (дядя, бабушка), и друзья (гусар Заруцкой), слуги.

Речь героя пьесы, Юрия Волина, образна, насыщена метафорами и сравнениями, абстрактной лексикой (наименования чувств, эмоций («мука», «ревность», «ненависть») и т. д.): «И мне нет спокойствия – ни одной минуты... эти сплетни, эта дьявольская музыка жужжит каждый день вокруг ушей моих...» (1, 177), «... Несправедливости, злоба – всё посыпалось на голову мою, – как будто туча разлетевшись упала на меня и разразилась, а я стоял как камень – без чувства...» (1, 158), «... если она [бабушка] будет проклинать меня за то, что я отравил ее старость, сжег огнем терзаний седые ее волосы, ... если наконец я сам иссохну

от раскаяния, если я буду отвергнут за это преступление небом и землю, если тогда я прокляну вас отчаянным языком моим...» (1, 178). Интересно, что для раскрытия внутреннего состояния главного действующего лица автор в большинстве случаев использует лексику с отрицательным эмоционально-оценочным компонентом значения (ср. в приведенных выше примерах: *сплетни, дьявольская музыка жужжит, несправедливости, злоба, отравил, сжест огнем терзаний, иссохну от раскаяния, отвергнут за преступление, прокляну, отчаянным*). Это позволяет не только понять, что переживает герой в тот или иной момент, но одновременно отражает его мировоззрение: разочаровавшись во всем и во всех, он думает, что уже не будет счастливым.

Характерной чертой Юрия Волина является сосредоточенность на своем внутреннем мире, ощущение (как правило) негативных эмоций. Главная «тема» большинства его монологов – непонимание со стороны окружающих, противостояние миру, переживание страданий, а также размышления о «неблагодарности» по отношению к людям, которые его вырастили, противопоставление себя настоящего и себя прежнего (разговор с Заруцким при первой встрече). Важны для героя и отношения с возлюбленной – Любовью. Отметим, что Юрия Волина отличает гиперболизм при выражении переживаемых им положительных (любовь) и отрицательных (ненависть, ревность) чувств и эмоций: «Я не поеду... у ног твоих, я говорю тебе, у ног твоих счастье целой жизни человека – не раздави безжалостно!.. А если ты меня отвергнешь, – ах, – то верно никакая дева не будет больше мне нравиться – я окаменею, быть может, навеки» (1, 174); «Ад и проклятье... Я тебя любил без всякой цели, но это благородное чувство впервые обмануло меня. За каждую каплю твоей крови я был готов отдать душу; за один твой веселый час я заплатил бы целыми годами блаженства... и ты... мне изменила!..» (1, 195). В приведенных примерах глубину переживаемых героем чувств подчеркивает использование в рамках одной реплики слов и словосочетаний с положительными и отрицательными коннотациями (*счастье – раздави, безжалостно, отвергнешь, никакая, окаменею, не будет нравиться; благородное чувство – ад, проклятье, обмануло*). Отметим также во втором примере своего рода антитезу (*за каждую каплю – готов отдать душу, за один твой веселый час – заплатил бы годами блаженства*), посредством которой также передается свойственный персонажу максимализм при выражении того или иного чувства. Подтверждением указанной черты Юрия Волина является характеристика, которую герой дает сам себе в реплике, обращенной к Богу: «...зачем ты мне дал огненное сердце, которое любит и ненавидит до крайности...».

Приближена к речи героя и речь его возлюбленной Любови и его отца, Николая Михалыча. Сходство проявляется в использовании как книжной, абстрактной лексики, так и метафор, сравнений: «...Кажется, я ничего дурного не сделала, ни одно преступление не тяготеет на мне, мне не в чем упрекнуть себя... а сердце бьется и трепещет как птичка, попавшаяся в сеть нечаянно!..» (1, 175); «Посмотри, брат мой, как прекрасен взошедший месяц, какая тихая, светлая гармония в усыпающей природе, а в груди твоей бунтуют страсти, страсти жестокие, мятежные, противные законам. Посмотри на эти рассеянные облака, светлые как минуты удовольствий и мимолетные как они; посмотри, как проходят эти путники воздушные...» (1, 174). В речи возлюбленной героя образные средства (*сердце бьется и трепещет как птичка, попавшаяся в сеть нечаянно; облака, светлые как минуты удовольствий и мимолетные как они; путники воздушные*) оказываются связаны с эмоциональным состоянием: с первой любовью, с ощущением счастья, которое невозможно. Антитеза гармонии природы (*как прекрасен взошедший месяц, какая тихая, светлая гармония в усыпающей природе*) и чувств Юрия Волина (*в груди твоей бунтуют страсти, страсти жестокие, мятежные, противные законам*) показывает, что Любовь понимает, какая борьба происходит в душе героя. При этом для создания двух противопоставленных образов автор использовал

лексемы с положительными (природа) и отрицательными коннотациями: *прекрасный, тихий, светлый, гармония – бунтуют, страсть, жестокий, мятежный, противный* (законам).

В речи Николая Михалыча метафоры, сравнения, эпитеты наоборот служат, как правило, для выражения негативного отношения к собеседнику, что на лексическом уровне передается посредством слов с отрицательным оценочным компонентом значения: «Ты можешь так бесстыдно лгать, лицемер... ты, который своими низкими сплетнями увеличил нашу ссору, который, *надев маску привязанности*, являлся к каждому и вооружал одного против другого, через которого я как последний нищий выгоняем из этого дома... несчастный; *если б я это знал, я б тебя удушил при твоём рождении, чтоб никогда глаза мои не видали такого чудовища!*...» (1, 204); «Я всё знаю... *Сквозь этот огорченный вид невинности, сквозь эти бледные черты, я вижу адскую душу...* отрекаюсь от нее: ты больше мне не сын... *Ты мне золотом не заклеишь язык...* Мое состояние самое опасное, может быть и скоро совсем разорюсь... буду просить милостыню... но верь мне, даже не подойду к твоему окошку... *я не захочу встре<тить> на нем печать моего проклятья... сердце мое тогда бы облилось сожаленьем...* я этого не хочу – прочь!...» (1, 204–205).

Еще одной чертой, присущей как герою, так и его отцу и возлюбленной, является максимализм при выражении в первую очередь негативных эмоций (ср. Николай Михайлович: *если б я это знал, я б тебя удушил при твоём рождении, чтоб никогда глаза мои не видали такого чудовища; Мое состояние самое опасное, может быть и скоро совсем разорюсь... буду просить милостыню... но верь мне, даже не подойду к твоему окошку... я не захочу встре<тить> на нем печать моего проклятья...*; Любовь. «Юрий! не пущу тебя, пока ты не признаешь меня невинною, *до тех пор смерть не оторвет меня от ног твоих; я обниму колени, если ты отрубешь руки, я зубами стану держаться, позволь мне тебе всё объяснить!*...» (1, 196)).

Специфической чертой речевого портрета персонажа может служить использование иноязычной лексики. Например, насыщенность реплик сестры героини драмы Элизы такой лексикой отражает стремление девушки подчеркнуть свою принадлежность к светскому обществу, причем как в разговоре с окружающими (в беседе с сестрой она использует обращения *ma soeur* (сестра), *ma chere* (дорогая)), так и наедине с собой (*je dois être aujourd'hui plus belle que jamais* (я должна быть сегодня красивее, чем когда-либо), *comme si c'était une affaire d'état* (как будто это – государственное дело), *moi je me moque de tout cela* (я-то над всем этим смеюсь), *équivoque* (двусмысленность)). Отметим, что в драме указанная черта речевого портрета способствует усилению противоположности между двумя сестрами.

Противоположность персонажей находит отражение и в характеристиках, которые дают Любовь и Элиза, например, роману Вальтера Скотта: «...какую прекрасную книгу я читаю» – «По мне ничего тут нет прекрасного. Пускай бы их сражались...да шею себе ломали... ха, ха, ха. – *Какая дура твоя Алина!*...» (1, 160–161); свиданию Элизы с Заруцким: Любовь хочет верить тому, что гусар влюблен в ее сестру, но беспокоится за нее; для Элизы назначенная встреча ничего не значит: «...ха! ха! ха! как Любанька смешна была вчерась, начинает мне говорить про этого Заруцкого и про его желание с такой важностью... ха! ха! ха! ха!.. вот, уж верно нынче будет страстное объяснение, он упадет на колени... я ему скажу маленький *équivoque*, – и он должен быть доволен... чего же ему больше?..» (1, 176).

Созданию образа персонажа может способствовать включение бранной лексики. Например, в речи бабушки героя драмы, Марфы Ивановны, лексемы *дура, дураки, скотина, мерзавцы, злодеи* и т. д. отражают такие черты характера, как несдержанность, грубость, высокомерие, неуважение по отношению к окружающим, ограниченность. Эти черты подчеркивают и обращения, которые Марфа Ивановна использует, например, в разговоре с горничной:

Марфа Ив<ановна>. Как ты смела, *Дашка*, выдать на кухню нынешний день 2 курицы – и без моего спросу? – а? – отвечай! (1, 164)

Отметим, что имя собственное и лексемы, используемые в качестве обращения, могут служить для выражения отношения одного действующего лица к другому. При этом переживаемые негативные чувства и эмоции передаются посредством слов с отрицательным оценочным компонентом значения, положительные – с положительным. Ср.: вначале Марфа Ивановна называет героя «Юрьюшкой», затем в беседе с внуком, когда он сообщает о своем отъезде, и в разговоре после ссоры с ним называет его «неблагодарный», «злодей»; позднее, узнав, что Николай Михайлович проклял сына, в её репликах вновь появляется уменьшительное «Юрьюшка».

Важным «штрихом» в портрете Марфы Ивановны является её «привязанность» к деньгам, в которых она видит решение проблем. Например, свою месть Николаю Михалычу она готова искупить так: «... поеду в Киев, *половину имения отдам в церковь, всякое воскресенье 10-и фунтовую свечу перед каждым образом поставлю... только теперь помогите отомстить... теперь простите мне!...*» (1, 188).

Лишение денег для Марфы Ивановны – одно из самых суровых наказаний как за незначительный проступок (мальчик-слуга разбивает ее любимую чашку: «Как ты это сделал, мерзавец... знаешь ли, что она 15 рублей стоит? *эти деньги я у тебя из жалованья вычитаю...*» (1, 168)), так и за «неблагодарность» по отношению к ней со стороны внука («Он меня покидает, оставляет, как подлую нищенку на большой дороге, – верно, это злодеи, отец да дядя, его научили...»; «Как будто не знают, что я его за это лишу имения. *Уж не достанется Юрью ни гроша... хоть провались деньги мои*» (1, 185)).

В качестве отличительной черты речевого портрета слуг можно выделить использование просторечной лексики, пословиц и поговорок. Например:

Дарья. Что это вы, сударыня, так сокрушаетесь... можно Юрья Николаича разжалобить чем-нибудь, а он уж известен, как если разжалобится – куда хочешь, *для всякого на нож готов...* Есть, Марфа Ивановна, поговорка: *железо тогда и куется, пока горячо...* (2, 166).

Иван. Э-эх! матушка моя! – есть пословица на Руси: *глупому сыну не в помощь богатство*. Что в этих учителях. Коли умен, так всё умен, а как глуп, так всё – напрасно (2, 153).

Важной речевой характеристикой этих персонажей является подчеркивание их более низкого социального происхождения при обращении к лицу, находящемуся выше по положению, а также к барину (барыне): обращение к ним по имени и отчеству, использование слов и словосочетаний: *кормилец, отец родной, батюшка, матушка (моя), барин, сударыня* и т. д. Так, слуги Иван и Василиса называют горничную Дарью «*Дарья Григорьевна*», Дарья в разговоре с Марфой Ивановной использует лексемы *сударыня, матушка*, обращение «*Марфа Ивановна*». Сходную функцию выполняет постпозитивное *-с*.

Дарья. *Нету-с – как-с можно-с* нам ссориться – а вот *что-с* – нынче ко мне барышни присылали просить сливок, и у меня хоть они были, да... (1, 165).

Наряду с перечисленными выше особенностями, присущими всем слугам, при анализе речевого портрета горничной Дарьи важно учитывать ремарки, сопровождающие реплики, так как в них передается ее истинное отношение к собеседнику и предмету разговора. Таким образом, ремарки служат раскрытию образа хитрого, лицемерного персонажа.

Дарья. Это же вина всё на мне, да на мне, а я – видит бог – так верно служу Марфе Ивановне, что нельзя больше. Пускают этих – прости господи мое согрешение – в доме угощают, а сделалась пропажа – я отвечаю. *Уж ругают, ругают! (Притворяется плачущей.)* (1, 153)

Этому же способствуют и номинации, используемые горничной в разговоре с окружающими и с самой собой: ср. в беседе с Марфой Ивановной Дарья обращается к ней «*матушка*», «*сударыня*», но оставшись одна произносит: «*Эта старуха* вертится по моему хотенью, как солдат по барабану...» (1, 188).

Речи друга героя, Заруцкого, присуще постоянное подчеркивание принадлежности его к гусарам и характерного для них отношения к жизни: «*Вот мы, гусары, так этими пустяками не*

занимаемся – нам жизнь – копейка, зато и проводим её хорошо» (1, 158); «...на то и созданы гусары: пошалить, подрасться, помочь любовнику – и потировать на его свадьбе» (1, 159).

Легкомыслие Заруцкого проявляется и в том, что он способен не сдержать своё слово. Так, пообещав Любове «во зло не употребить снисхождение» её сестры, персонаж, оставшись один, произносит: «...что за важность, если я изменю своему слову: женщины так часто нас обманывают, что и не грешно иногда им отплатить той же монетою...» (191). Заруцкой готов принять любые последствия свидания с Элизой, даже свадьбу, и единственное, что в этом случае для него неприятно – больше не быть гусаром.

Образность речи гусара «сближает» его с Юрием Волиным. Однако, если в репликах героя пьесы метафоры, перифразы отражают, как правило, переживаемые чувства и эмоции, то у Заруцкого они служат для описания и чувств, и различных явлений действительности: «О государь! наш мудрый государь! если бы ты знал, *каким гидрам, каким чудовищам, каким низким нравственным уродам препоручаешь лучший цвет твоего юношества* – но где тебе знать? – один бог всеведущ!..» (1, 158); «... если вы слышали или чувствовали сами *ту власть, которой покорствуем всё в природе...* то исполните мою просьбу...» (1, 162).

В речи дяди героя, Василия Михалыча, преобладает книжная лексика, отличительной чертой является включение также лексики, свойственной разговорной речи, что противопоставляет его Николаю Михалычу.

Вас<илий> Мих<алыч>. Сенат-с? – до него еще дело не доходило. А всё еще *кутят да мутят* в уездном суде да в губернском правлении... такие жадные, *каналы*, эти *крючки подъячие*, со *всей сволочью*, что когда туда приедешь, *так и обступят – чутье собачье!* знают, что у тебя в карманах есть деньги... и вот уж пять лет тянется вся эта комедия... *впрочем, для меня совсем не смешная, потому что я действующее лицо!*..» (1, 169).

Василий Михалыч для достижения своей цели способен солгать брату («Беда! надобно солгать...»), «В таких случаях *солгать* простительно...» (1, 202)), однако это не является чертой его характера, на что указывают лексемы «беда», «надобно», оправдание «В таких случаях *солгать* простительно». В отличие от Дарьи он сочувствует тем, кто становится «жертвой» его планов. Так, желая наказать Юрия, он все же жалеет его («я *пощажу* его немного», во время ссоры отца и сына «*Не довольно ли? Посмотри, как он бледен... как мертвец*»), причем последняя реплика – своего рода пророчество: в финале пьесы герой погибает).

Таким образом, анализ драмы М. Ю. Лермонтова «Люди и страсти» показал, что мироощущение персонажей, их психологическое и эмоциональное состояние находит отражение в речи, что проявляется в первую очередь на лексическом уровне. При этом в речевых портретах действующих лиц можно выявить сходные черты (насыщенность реплик и монологов тропами (метафоры, сравнения и др.), книжная лексика, лексические повторы). Важно отметить, что автор стремится придать персонажам индивидуальность. Это обуславливает использование для раскрытия того или иного образа, например, бранной и иноязычной лексики, просторечия, пословиц и поговорок и т. д. Важной характеристикой является также использование лексики, отражающей принадлежность персонажей к определенному классу общества (иноязычная лексика, номинации, в том числе используемые в качестве обращения, просторечие, пословицы и поговорки и др.).

Литература

1. Лермонтов М. Ю. Маскарад: Драммы. Романы. Поэмы. М., 2008.
2. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. М., 1976 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/lingvistic/1334/%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D1%8F>

Е. Н. Прусова

*Ярославское высшее военное училище противовоздушной обороны
timofeevalena76@yandex.ru*

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ СОЗДАНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Для художественного пространства романа «Доктор Живаго» характерно сочетание разнородных миров: реального и условного, физического и духовного, бытового и возвышенного. Для построения такой картины мира автор использует олицетворение, метафору, развёрнутое сравнение, метаморфозу, приём «ментальной оптики», дополнительные приращения смысла лексических единиц.

Ключевые слова: Б. Пастернак, роман «Доктор Живаго», художественное пространство, солнцеворот, именная метафора, глагольная метафора, бытовая лексика, абстрактная лексика, приращение смысла лексических единиц.

Ye. N. Prusova

*Yaroslavl Higher Military School of Air Defence
timofeevalena76@yandex.ru*

PECULIARITIES OF DEPICTING-EXPRESSIVE TROPES USED BY BORIS PASTERNAK IN HIS NOVEL «DOCTOR ZHIVAGO» TO MAKE SPATIAL RELATIONS

The novel «Doctor Zhivago» is characterised by the combination of different worlds: real and conditional, physical and spiritual, everyday and elevated. To depict such a world image, the author uses personifications, metaphors, similes, the «mental optics» method, the widening of sense of lexical units.

Keywords: Boris Pasternak, novel «Doctor Zhivago», artistic space, solstice, nominal metaphor, verb metaphor, routine lexis, abstract lexis, lexical units sense widening.

Языковыми средствами принято называть типовые средства создания художественного пространства. Но в каждом тексте отражена индивидуально-авторская картина мира. Лексические единицы с пространственной семантикой могут получать в тексте дополнительные приращения смысла, функционировать как тропы, входить в их состав: символизироваться, персонифицироваться. Всё это связано с идейно-эстетическим содержанием произведения.

В романе «Доктор Живаго» воспроизведён особый тип пространства. Пространство в романе объемлет собой как мир физический, так и мир духовный: *«Что-то сходное творилось в нравственном мире и в физическом. Где-то, островками, раздавались последние залпы сломленного сопротивления. Где-то на горизонте пузырями вскакивали и лопались слабые зарева залитых пожаров. И такие же кольца и воронки гнала и завивала метель, дымясь под ногами у Юрия Андреевича на мокрых мостовых и панелях. <...> Величие и вековечность минуты потрясли его и не давали опомниться»* (2, 184). Так, в приведенном фрагменте маркерами пространства являются следующие лексемы: *где-то, где-то на горизонте и под ногами, на мостовых, на панелях*. Кроме того, в тексте обозначено пространство внутреннего мира героя, который потрясен происходящими событиями (потрясли, не давали опомниться). Взаимосвязь и равнозначность всех элементов космоса у Пастернака выражается ещё в одной особенности построения художественного пространства романа – его персонификации: *«пространство всё насквозь живое»* (2, 377).

Пространство тесно связано со временем. Универсальными образами такого мира становятся *образы хронотопа*. В романе «Доктор Живаго» можно выделить следующие пространственные образы, являющиеся одновременно и образами хронотопа: *город, железная дорога* (железнодорожный путь), *дорога (тракт), перекресток, вокзал, станция, площадь, улица,*

церковь, овраг, пещера, подвал, дом, комната, окно, порог и т. д. Все эти образы являются сквозными для романа. Универсальным образом хронотопа в романе является образ зимнего солнцеворота. В самом этом слове совмещается пространственная и временная семантика: «солнце поворачивается на весну», поворачиваться, воротиться, поворотиться – глаголы движения в пространстве. *«Окна этого этажа, начиная с зимнего солнцеворота, наполнялись через край голубым светлым небом, широким, как река в половодье. Ползими квартира была полна признаками будущей весны, её предвестиями. // В форточки дул тёплый ветер с юга, на вокзалах белугой ревели паровозы, и болеющая Лара предавалась на досуге далеким воспоминаниям»* (2, 90). Сущность явления солнцеворота: зима символизирует смерть природы, весна – это зарождение новой жизни. Именно этот переход из смерти в жизнь занимает важнейшее значение в философско-эстетическом миропонимании Б. Пастернака. Кроме того, солнцеворот геометрически связан с идеей круга, идеей цикличности жизни отдельного человека и всего человечества, идеей возрождения человека, живущего по канонам христианства.

Пространственные отношения в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» носят символический характер. Наибольшую семантическую насыщенность приобретает в тексте романа оппозиция реального и иллюзорного пространства. Маркерами реального пространства являются такие средства выражения пространственных отношений, как реальные топонимы (Орел, Брянск, Чернь, Урал, Москва, Тверские-Ямские, Арбат и т. д.), географические термины (Западная Россия, юг, рукав реки и т. д.), смена точек зрения персонажей, выраженная чередованием в пределах одного контекста разных форм выражения грамматического лица. Маркерами ирреального пространства являются в тексте романа вымышленные топонимы (Юрятин, Варыкино, Рыньва и т. д.); топонимы Евангельского цикла (Иерусалим, Вифания, Гефсиманский сад, Мертвое море и т. д.); сочетание ментального и визуального типов пространства в пределах одного контекста; наличие лексики с семантикой театра, цирка, а также лексика сказочного (например, сказочные существа: дракон, змей-полоз, Соловей-разбойник); наличие в тексте мотива отражения. Взаимоотношения двух этих пространств, например, в отрывке: *«Озаренная месяцем ночь была поразительна, как милосердие или дар ясновиденья, и вдруг в тишину этой светлой, мерцающей сказки стали падать мерные, рубленные звуки чьего-то знакомого, как будто только что слышанного голоса... Это был комиссар Гинц»* (2, 136). Можно предположить, что лексема *сказка* маркирует вымышленное пространство, а голос комиссара служит проявлением реального, но все это весьма условно, соотносится с точкой зрения Юрия Живаго, с его ментальным пространством. К тому же в пространстве сказки обозначены лексемы с семантикой 'ясный' (*светлый*), с другой стороны, использована абстрактная лексика (*милосердие, ясновиденье*). В другом фрагменте границы оппозиции ещё более размыты: *«Кончалась северная белая ночь. Все было видно, но стояло словно не веря себе, как сочиненное: гора, рожица и обрыв»* (2, 229).

Ещё один приём – чередование в пределах одного текста разных форм грамматического лица с целью углубления повествовательной перспективы: *«Нам посчастливилось. Осень выдалась сухая и теплая... Я люблю зимою теплое дыхание подземелья, ударяющее в нос кореньями, землей и снегом, едва подымешь опускающую дверцу погреба, в ранний час, до зимнего рассвета, со слабым, готовым угаснуть и еле светящимся огоньком в руке. // Выйдешь из сарая, день ещё занимается»* (2, 269).

Изобразительными единицами языка пространственных отношений в романе являются *метафора именная (генитивная, образная), глагольная (когнитивная), а также сравнение и метаморфоза* (5, 61). Например, см. именную метафору в следующих фрагментах: *«В этой заводи, казавшейся безбрежной, вместе с лугами, ямами и кустами, были утоплены столбы белых облаков, сваями уходившие на дно»* (2, 228), *«Гул голосов достигал оглушительности морской бури»* (2, 150), *«Крупные звезды синими слюдяными фонарями висят в лесу между»*

ветвями» (2, 273). В последнем фрагменте можно наблюдать и метафору глагольную: звезды висят в лесу между ветвями.

Развёрнутое сравнение является наиболее частотным изобразительным средством при описании пространства: «По ... поверхности [воды] жаркое утро гоняло зеркальные маслянистые блики, как мажет стряпуха перышком, смоченным в масле, корочку горячего пирога» (2, 228). В другом фрагменте пространственный образ леса описан с помощью сравнения с жилищем человека: «У выхода из лагеря и из леса, который был теперь по-осеннему гол и весь виден насквозь, точно в его пустоту растворили ворота, росла одинокая, красивая, единственная из всех деревьев сохранившая неопавшую листву ржавая рыжелистая рябина» (2, 341).

Авторскими приемами создания динамической локальности можно считать, например, описание движения неподвижных предметов. Изменение положения наблюдателя в пространстве может быть изображено как движение воспринимаемых вещей, как вид из окна движущегося поезда, переданный через глаголы движения, т.е. когнитивную метафору: «Поезд, набирая скорость, несся подмосковными. Каждую минуту навстречу к окнам подбегали и проносились мимо березовые роицы с тесно расставленными дачами. Пролетали узкие платформы без навесов с дачниками и дачницами, которые отлетали далеко в сторону в облаке пыли, поднятой поездом, и вертелись как на карусели» (2, 157) или «Пассажиры, стоявшие у окна, застлели свет остальным. От них на пол, на лавки и на перегородки падали длинные, вдвое и втрое сложенные тени. Эти тени не умещались в вагоне. Их вытесняло вон через противоположные окна, и они бежали вприпрыжку по другой стороне откоса вместе с тенью всего катящегося поезда» (2, 150). Последний прием как типичный для поэтики Пастернака отмечает и Б.Успенский, когда «движение субъекта переносится на объект, и тем самым картина оживает» (4, 111–112). Примеры когнитивной метафоры можно обнаружить в следующих фрагментах: «На улицах стало теснее. Дома и заборы сбились в кучу в вечерней темноте. Деревья подошли из глубины дворов к окнам, под огонь горящих ламп» (V, 6, 134), «Природа зевает, потягивается, переворачивается на другой бок и снова засыпает» (2, 275).

Для создания воображаемого (гипотетического) пространства используется объединение неоднородных по семасиологическому типу слов в одном контексте, например: «Три года перемен, неизвестности, переходов, война, революция, потрясения, обстрелы, сцены гибели, сцены смерти, взорванные мосты, разрушения, пожары – все это вдруг превратилось в огромное пустое место, лишенное содержания» (2, 157). В тексте соседствуют реальные предметы (мосты, разрушения, пожары) и умозрительные (война, революция, потрясения и т. д.), все вместе создает воображаемое пространство. В этом отрывке использован прием «ментальной оптики» как одной из форм выхода за пределы видимого мира, выраженной «конструкцией перечисления, референты которой не могут быть охвачены единым взглядом» (5, 64). В качестве другого примера можно привести эпизод в Эпilogue романа, где происходит «приподнимание» над Москвой друзей Юрия Живаго: «...однажды тихим летним вечером сидели они опять, Гордон и Дудоров, где-то высоко у раскрытого окна **над необозримую вечернюю Москву... Москва внизу и вдали...** казалась им сейчас не местом этих происшествий, но главной героиней длинной повести... друзьям у окна казалось, что ... свобода души пришла, что именно в этот вечер **будущее расположилось осязательно внизу на улицах**, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся» (2, 497–498).

Таким образом, языковые средства создания пространства в романе «Доктор Живаго» представлены достаточно широко, однако, обращает на себя внимание использование обыденной лексики и классических приёмов создания локальности (метафора, сравнение, конструкции перечисления). Эффект новизны возникает за счёт соединения несоединимых в привычном смысле лексических единиц, и этот прием порождает дополнительные приращения смысла лексемы и всей фразы. Метод Пастернака подобен методу художника-им-

прессионалиста, использующего классические инструменты, но создающего новое видение действительности.

Литература

1. *Мякишева О. В.* Пространственная семантика: ресурсы языка и их функциональный потенциал. Саратов, 2007.
2. *Пастернак Б. Л.* Доктор Живаго. СПб., 1998.
3. *Смирнова Е. Н.* Языковые средства выражения пространственных отношений в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2009.
4. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. СПб., 2000.
5. *Чернейко Л. О.* Способы представления пространства и времени в художественном тексте // Филологические науки. 1994. № 2. С. 58–70.

УДК 821.161.1.09"19" ; 81'373.72

И. Ю. Третьякова

*Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова
triffr@mail.ru*

**СЕМЬ КРУГОВ БЕСПОКОЙНОГО ЛАДА:
ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ РЕФРЕН
В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БАШЛАЧЁВА**

*Статья посвящена описанию фразеологической единицы **пройти все круги ада**, ставшей рефреном в стихотворении Александра Башлачёва «На жизнь поэтов». В окказиональных фразеологических вариантах, меняющих языковую семантику, находят воплощение мысли рок-музыканта о трагической судьбе поэта в современном русском мире.*

Ключевые слова: окказиональный фразеологизм, авторский фразеологизм, фразеологическая контаминация, Александр Башлачёв.

I. Yu. Tret'yakova

*Nekrasov Kostroma State University
triffr@mail.ru*

**SEVEN CIRCLES OF FIDGETY FRET:
PHRASEOLOGICAL REFRAIN IN WORKS OF ALEXANDER BASHLACHEV**

*The article is dedicated to the description of the phraseological unit **to pass through all the inferno circles** as the refrain in Alexander Bashlachev's poem «On Poets' Life». The occasional phraseological variants with altered semantics (the Russian words for inferno and for a guitar's fret are surprisingly consonant: «ад» and «лад», respectively, thus making quite a pun of the line which is translated as «seven circles of fidgety fret»), what is reflected, are the rock musician's thoughts about tragic life of a poet in Russia of Alexander Bashlachev's time.*

Keywords: occasional phraseologism, authorial phraseologism, phraseological contamination, Alexander Bashlachev.

Идеи духовной нравственности составляют основу русской классической и современной литературы. В парадигме этих идей создаются и произведения, которые в русской культуре новейшего времени принято называть рок-поэзией. В ряду имён рок-поэтов – музыкантов – исполнителей стоит имя Александра Башлачёва, написавшего всего около ста стихов (песенных текстов), привлекающих внимание филологов своей нетрадиционностью, особой выразительностью. Поэтические произведения А. Башлачёва не раз становились объектом исследования (2–4; 6–9). Наш научный интерес к поэзии Башлачёва связан с особенностями его поэтического языка, в котором нашли яркое воплощение основные черты индивидуально-авторской языковой картины мира рок-музыканта.

Александр Башлачёв является представителем ленинградского рока 70-х – 80-х годов прошлого века. В поэтическом творчестве Башлачёва удивительным образом проявился русский дух, русская душа, нравственная сущность русского человека в её неуспокоенности и стремлении к справедливости.

Основными поэтическими мотивами становятся те, что связаны с повышенным вниманием к социальному устройству общества, к бытию русского человека, к дисгармонии его внутренней и внешней жизни. Рок-поэт в поисках ответов на проблемные вопросы обращается к культурному наследию русских классиков (Пушкина, Некрасова, Блока и др.); такое обращение, часто «перепев», выявляет широкую интертекстуальность башлачёвских текстов (об интертекстуальности как свойстве рок-поэзии см.: (7–8)).

Интертекстуальность проявляется и в обращении А. Башлачёва к народной мудрости, заключённой в слове, – к пословицам, поговоркам, фразеологизмам. Поэт, апеллируя к мнению народа, то разделяет это мнение, то опровергает, иронично, а подчас и крайне саркастически выявляя несоответствие собственных ценностей глубинным нравственным основам русского общества.

Одной из особенностей поэтической манеры Башлачёва является широкое использование – в качестве средства художественной выразительности – фразеологических единиц. На фоне текстов других русских писателей и поэтов, также включавших фразеологические единицы (далее ФЕ) в авторский фонд выразительных средств (Пушкин, Толстой, Чехов, Маяковский, Платонов и др.), тексты Башлачёва изобилуют фразеологизмами. Автор использует все качества ФЕ – образность, экспрессивность, оценочность, чтобы сделать текст максимально впечатляющим, чтобы передать все нюансы мысли и художественных образов.

Уникальностью творческой манеры Башлачёва является то, что большая часть фразеологизмов подвергается окказиональным преобразованиям. Это обусловлено стремлением автора выразить нетривиальные мысли нестандартными средствами. ФЕ не только трансформируются, но и становятся стилистическим средством создания художественного текста.

Примером такого искусного употребления ФЕ является стихотворение «На жизнь поэтов». В основу произведения заложена проблема поэта и поэзии. Жизнь, предназначение, миссия поэта – эти традиционные для писателей вопросы волнуют и Башлачёва.

В качестве рефрена используется ФЕ *пройти все круги ада*, имеющая значение ‘испытать невероятные трудности, выдержать суровые испытания’:

*Дай Бог им пройти семь кругов беспокойного лада,
По чистым листам, где до времени – всё по устам.*

ФЕ трансформируется посредством замены компонента *ад* созвучной с ним лексемой *лад*. Слово *лад* – это музыкальный термин, имеющий прямое отношение к исполнению рок-музыки (музыкальному сопровождению рок-поэзии), что и объясняет уместность этого слова в контексте стихотворения. Однако, несмотря на замену, фразеологические сегменты сохраняют и актуализируют устойчивую деривационную связь с фразеологизмом-инвариантом, а потому в семантике трансформации остаётся значение ‘суровые испытания, сравнимые с испытаниями в аду’.

Также в языковой ФЕ происходит замена компонента *все* числительным *семь* и расширение компонентного состава прилагательным *беспокойный*. Введение в компонентный состав ФЕ окказионального компонента *семь* придаёт всему фразеологизму, с одной стороны, культурную обусловленность, так как число *семь* в русской (как, впрочем, и в мировой) традиции используется как символ большого числа объектов, событий, персонажей: *семь раз отмерь, один раз отрежь, за семь вёрст киселя хлебать* и под. Компонент *беспокойный* (лексема *беспокойный* имеет значение ‘лишённый покоя, спокойствия, тревожный’) вносит во ФЕ дополнительный смысловой оттенок: ‘испытывать большое количество невероятных трудностей, тяжёлых испытаний, постоянно тревожащих поэта, не дающих ему спокойно жить’. Фразеологизм в такой форме функционирует в последующих рефренных четверостишиях, приобретая статус авторского фразеологизма.

В первом рефрене ФЕ *семь кругов беспокойного лада* входит во фразеонабор, сочетается с устойчивой единицей *дай Бог*. В таком сочетании в контексте всего стихотворения фразео-

логизм понимается двояко: 1) ‘хорошо, если это сбудется’; 2) ‘если такие испытания всё-таки выпадут на долю поэта, то хорошо, что они быстро минуют’. Таким образом, группа фразеологизмов *Дай Бог им пройти семь кругов беспокойного лада* используется для выражения «концентрированного» смысла, характеризующего жизнь поэтов.

Второе рефренное четверостишие также представляет собой фразеонабор.

Как вольно им петь. И дышать полной грудью на ладан...

Святая вода на пустом киселе неживом.

Не плачьте, когда семь кругов беспокойного лада

Пойдут по воде над прекрасной шальной головой.

ФЕ *дышать полной грудью на ладан* представляет собой контаминацию-наложение двух ФЕ: *дышать полной грудью* (‘чувствовать себя легко и свободно’) и *дышать на ладан* (‘быть при смерти; существовать, действовать последние дни, приближаться к концу’). Контаминанты находятся в семантической оппозиции по отношению друг к другу, их объединение придаёт фразеологическому трансформу оксюморонный характер; само выражение приобретает значение ‘стремиться к смерти, к концу’.

Во фразе *святая вода на пустом киселе неживом* использованы сегменты фразеологизма *седьмая вода на киселе*, в контексте расширяющие значение ФЕ: речь идёт не о далёких родственниках, по сути уже не являющихся роднёй (см. языковое значение ФЕ *седьмая вода на киселе* – ‘очень дальний родственник’), – актуализируется внутренняя форма ФЕ, связывающая фразеологическое значение с фразеологическим образом и этимоном: промытая на седьмой воде овсяная мука содержала очень мало кисельного вещества, и то, что приготавливалось на её основе, киселём назвать было сложно, а следовательно, актуализируется сема отсутствия, обмана. Поддерживается этот актуальный смысл введением в состав ФЕ окказионального компонента-расширителя *неживой*, эксплицирующего элемент значения ‘неживой=мертвый’. Во фразеологизме также произведена замена компонента *седьмая* окказиональным компонентом *святая*; фразеологический трансформ организован на основе семантической оппозиции окказиональных компонентов *святая* – *неживая*, по сути – оксюморонных. Так жизнь поэта связана с обманом, смертью.

Повторяющаяся ФЕ *семь кругов беспокойного лада* *пройдут* за счёт контекстных актуализаторов получает новое значение. В контексте посредством связи фразеологического трансформ со словами *по воде, над головой* происходит буквализация образа: представляются круги по воде, идущие над головой того, кто погрузился в воду; сочетание слов также актуализирует прямое значение. Так вновь проявляется тема смерти.

В третьем рефрене фразеологизм получает новые смысловые оттенки.

И вновь семь кругов беспокойного, звонкого лада

Глядят Ему [Богу] в рот, разбегаясь калибром ствола.

Контекстуальные актуализаторы *калибр ствола* уточняют семантику и образную составляющую словосочетания *глядеть в рот*: так метафорически описывается действие самоубийцы (равно как и убийцы), решающего произвести выстрел из огнестрельного оружия в отверстие рта.

Также происходит расширение компонентного состава окказиональным компонентом *звонкий (лад)*, актуализирующим потенциальную сему ‘жизнерадостный’; данный компонент фразеологизма находится в явном смысловом диссонансе с последующими словами, и вновь проявляется оксюморонное сочетание слов, вызывающее ассоциации с тесной связью жизни и смерти.

В четвёртом повторе:

Неважно, когда семь кругов беспокойного лада

Позволят идти, наконец, не касаясь земли –

исследуемый фразеологизм трансформируется посредством комплекса приёмов: замены глагольного компонента *пройти* глаголами *позволят идти*; расширения компонентного состава словосочетанием *не касаясь земли*, актуализации образной основы. Все данные трансформации направлены на формирование образного представления о традиционно рисуемых перемещениях души, покинувшей неживое тело и уходящей вверх, в мир иной.

В завершающем четверостишии авторский фразеологизм становится своеобразной «точкой», завершающей размышления автора о судьбе поэтов.

Короткую жизнь. *Семь кругов беспокойного лада*

Поэты *идут*. И уходят от нас на восьмой.

Вновь трансформация затрагивает глагольный компонент. Кажущаяся незначительной замена компонента *пройти* на видовой коррелят *идти*, тем не менее, вносит новый оттенок значения: тяжелейшие испытания продолжаются на протяжении всей жизни поэтов и после их ухода. Дальше вновь начинаются муки. И творчество.

Анализ авторского фразеологизма, выполняющего в поэтическом тексте роль рефрена, выявил постоянно меняющиеся смыслы фразеологического знака, происходящие за счёт трансформации внешнего плана ФЕ посредством комплекса приёмов окказионального преобразования фразеологических единиц. Все эти трансформации обусловлены стремлением А. Башлачёва нарисовать смысловые, фонетические, лексические круги рок-поэзии и выразить сущность «кругов беспокойного лада» русских поэтов.

Литература

1. Башлачёв А. Посошок. Стихотворения / вступ. статья А. Житинского. Л., 1990.
2. Бойко А. И. Языковые особенности поэтического идиолекта А. Н. Башлачёва: дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2013.
3. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М., 2010.
4. Логачёва Т. Е. Рок-поэзия А. Башлачёва и Ю. Шевчука – новая глава Петербургского текста русской литературы // Русская рок-поэзия и контекст: сб. науч. тр. Тверь, 1999. Вып. 1 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www/fedy-diary.ru/Gold/books-r/poeza.htm>
5. Молотков А. И. Фразеологический словарь русского языка. М.: Русский язык, 1986.
6. Наумов Л. Александр Башлачёв: человек поющий. СПб., 2010.
7. Палий О. В. Рок-н-ролл – славное язычество (источники интертекста) в поэзии А. Башлачёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. Тверь, 1999. Вып. 2 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www/fedy-diary.ru/Gold/books-r/poeza2.htm>
8. Шидер М. Литературно-философская направленность русской рок-лирики (классическое наследие в песнях Александра Башлачёва и Майка Науменко) // Русская рок-поэзия и контекст 5: сб. науч. тр. Тверь, 2001. Вып. 5 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www/fedy-diary.ru/Gold/books-r/poeza5.htm>
9. Ярко А. Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачёва): дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008.

РАЗДЕЛ IV

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ

УДК 37.016:82

Д. А. Герасимова

*Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
«Средняя общеобразовательная школа № 24 г. Костромы»
gerasimova-daria@mail.ru*

ПОВЕСТЬ Н. В. ГОГОЛЯ «МАЙСКАЯ НОЧЬ, ИЛИ УТОПЛЕННИЦА» В ШКОЛЕ: РАЗВИТИЕ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ОСНОВЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье описан урок литературы, направленный на изучение повести Н. В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница». В основе занятия лежат приемы развития образного мышления учащихся, пронизывающие основные этапы урока: работу над образом природы в произведении, его фольклорной основы.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, «Майская ночь, или Утопленница», образное мышление, фольклорная основа произведения, средства художественной выразительности, народные предания.

D. A. Gerasimova

*Municipal budgetary educative institution «comprehensive secondary school # 24 of the City of Kostroma»
gerasimova-daria@mail.ru*

THE STORY «MAY NIGHT OR THE DROWNED MAIDEN» BY NIKOLAI GOGOL AT SCHOOL: PUPILS' CONCEPTION THINKING DEVELOPMENT WHEN LEARNING THE WORK'S FOLKLORE BASES

The Literature lesson which is directed to learning the story «May Night, or the Drowned Maiden» by Nikolai Gogol is described in the article. Pupils' conception thinking development methods which penetrate the lesson's main stages – work on nature image in the work, its folklore basis, – are the cornerstone of the lesson.

Keywords: Nikolay Gogol, «May Night, or Drowned Maiden», conception thinking, folklore basis of work, tropes of artistic expressiveness, folk legends.

Гоголь не пишет, а рисует, его изображения дышат живыми красками действительности. Видишь и слышишь их...

В. Г. Белинский

Повесть Н. В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» наряду с другими повестями цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» изучается в среднем звене, как правило, в 5 или 6 классе (2, 40). На работу по анализу произведения отведено два часа. В нашей работе мы сосредоточимся на методических рекомендациях к одному из уроков по этому произведению, в основе которого лежат методы, позволяющие учителю развивать образное мышление учащихся, прививать любовь и уважение к искусству слова, раскрывать связи литературы с религиозными текстами и фольклором, объясняющие богатство литературы как искусства слова.

Работа с художественным текстом предполагает несколько этапов. На каждом из них происходит развитие образного мышления учащихся.

Обратимся к первому этапу – этапу погружения в произведение. Подготавливая детей к анализу текста, просим их обратиться к эпиграфу урока – высказыванию В. Г. Белинского, вынесенному нами в эпиграф, которое сразу направляет деятельность класса в нужное русло, и просим прокомментировать его. Учащиеся ответят, что язык Гоголя настолько эмоционален, ярок, колоритен, что кажется, будто он «не пишет, а рисует»; каждое слово подобрано настолько точно, что его нельзя заменить другим. Благодаря этому мы настолько погружаемся в гоголевский текст, что слышим звуки, видим героев, как наяву, чувствуем запахи, описываемые писателем.

Далее мы советуем обратиться непосредственно к тексту произведения, чтобы в процессе работы над ним доказать верность высказывания критика. Начать работу по анализу текста необходимо с образа природы, ведь именно она служит сценой, на которой разворачиваются необычные события произведения. И нам важно показать детям сказочность ее образа. Во многих методических разработках, посвященных этому произведению, этот этап урока представлен очень подробно, но, в то же время, однобоко. В первую очередь методисты и учителя говорят о работе над средствами художественной выразительности, используя описание природы несколько утилитарно, и, говоря о красоте гоголевского пейзажа, никто не отвечает на главный вопрос: а зачем автор делает его таким? Ответ на этот вопрос мы и хотим помочь осознать ребенку. Работу можно организовать, разделив класс на группы. Первая группа должна будет найти и выписать цитаты из текста, которые ответят на следующие вопросы: где происходят события, в какое время года, в какое время суток? Учащиеся ответят, что действие происходит в украинском селе, весенним вечером, и подтвердят это выдержками из текста, которые должны были выписать себе в тетрадь: «Как очарованное дремлет на возвышении село. Еще белее, еще лучше блестят при месяце толпы хат», «Остановился перед дверью хаты, уставленной невысокими вишневыми деревьями», «Сыплется величественный гром украинского соловья», «Запах от цветущих яблонь и ночных цветов лился по всей земле». Учащиеся второй группы, работавшие с таблицей «Звуки, краски, запахи» заявят о богатстве и необычности палитры цветов в произведении, в частности, о серебряном цвете, возникающем *«в ночную пору, когда серебряная луна заликает всё вокруг своим сиянием. Серебрятся зеленоватые воды Днепра, блестят огоньки в окнах низких крытых соломой хат. И сами белёные стены хат словно излучают серебряное сияние»*. После проделанной работы, учитель поможет детям «зажечь» свое воображение, показывая видеоряд картин, подобранный к гоголевскому описанию и сначала тихо, а потом все громче и громче звучит «гром украинского соловья» (включается аудиозапись). После этого будет уместно спросить детей о том, какое средство художественной выразительности является ведущим. Учащиеся ответят, что это олицетворение. После проделанной работы дети без труда сделают вывод, что в сознании складывается образ такого необыкновенного и волшебного места на земле, что все происходящие сказочные события кажутся вполне реальными, закономерными и естественными.

Следующим органичным этапом урока на подготовленной почве будет обращение к фольклорной основе произведения. Повесть «Майская ночь, или Утопленница» буквально пронизана целым рядом народных преданий и поверий, кажущихся совершенно реальными в этом сказочном мире, обрамляющими главное из них – сказание о русалке – панночке. К ним учитель и просит обратиться детей. Первое предание – это народное представление о том, как Бог спускается на землю, звучащее из уст Ганны и Левко: «Ух, страшно! Ни один дуб у нас не достанет до неба. А говорят, однако же, есть где-то, в какой-то далекой земле, такое дерево, которое шумит вершиною в самом небе, и бог сходит по нем на землю ночью перед светлым праздником. – Нет, Галю; у бога есть длинная лестница от неба до самой земли. Ее ставят перед светлым воскресением святые архангелы; и как только бог ступит на первую ступень,

все нечистые духи полетят стремглав и кучами попадают в пекло, и оттого на Христов праздник ни одного злого духа не бывает на земле» (1, 51).

Работая над преданием, можно попросить детей подготовить художественное чтение этого диалога по ролям или, усложнив задачу, попытаться разыграть монологи героев, что потребует и вживания в роль, и подготовку костюмов. Но можно и обратиться к мультипликации, показав им отрывок из мультфильма «Лестница Иакова», чтобы они смогли себе представить необыкновенную фантазию героини. Работу с отрывком необходимо выстроить в нужном нам контексте. Так, концепция этого мультфильма, к сожалению, не соответствует нашей работе, и можно спросить у детей, чего же не хватает в нем для нас. Первое, что ответят дети – картина, рисуемая Ганной, светлая, яркая и радостная, а просмотренный отрывок мультфильма выполнен в темных красках, а исправить это возможно только создав свой мультфильм, чем и можно заняться вместе с детьми.

Также, работая над преданием, учителю важно указать на его библейский источник, сказав, что «Лестница Иакова» – апокрифическое сказание из книги Бытия. Иаков, сын Исаака, видит во сне лестницу, основание которой покоится на земле, а вершина достигает неба; по ней всходят и нисходят ангелы. Каждая ступень лестницы и всякое движение по ней в этом видении имеет свое значение. Необходимо показать детям и важность Библии не только в официальной духовной жизни крестьянства, но и некое переосмысление библейских сюжетов в быту, ставших сказками и поверьями. (3).

Второе предание мы слышим из уст винокура – это рассказ героя о покойнике, сидящем на трубе избы его тещи. Особой красоты и поэтичности в его рассказе нет, но повествование затрагивает важные морально-нравственные вопросы. Это и проблема человеческой жадности, ее последствий, оказавшихся для человека роковыми. Интересно затронуть и тот факт, что этот рассказ является частицей цыганской сказки, переработанной писателем в соответствии с его целями и задачами и включенной в текст повести. Развивая критическое мышление детей, можно попросить их сопоставить два сюжета, выявив, что же и почему изменил автор.

Работа над преданиями продолжится, когда учитель с детьми обратится к анализу образов героев, так как фольклорные мотивы являются средством их характеристики. Например, сравнение Ганны звезд с окошечками: «Посмотри, вон-вон далеко мелькнули звездочки. Не правда ли, ведь это ангелы Божии поотворяли окошечки своих светлых домиков на небе и глядят на нас?» (1, 53). Проявлять такую светлую мечтательность, фантазию, поэтичность может только человек с чистой, незапятнанной душой. Развивая образное мышление детей, можно попросить их устно нарисовать подробнее эту необыкновенную мечту героини. А рассказ винокура рисует человека суеверного, во всем видящего предзнаменование чего-то дурного, хотя сам автор смеется над его суеверием, так как мертвец с галушкой в зубах, сидящий на трубе, вызывает у читателя скорее смех, чем страх.

На фоне сказочной природы, необыкновенных фантазий героев оживает главное предание – предание о южной русалке, которой стала панночка. Работу с этой частью произведения можно организовать, обратившись к очерку С.В. Максимова «Русалки», сопоставив образы, созданные фольклором и мыслью художника.

Литература

1. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород. М., 1982.
2. Гулин А. В., Романова А. Н. Программа по литературе. 5–9 классы. М., 2011.
3. Лестница Иакова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4259> (дата обращения: 10.03.2015).

УДК 37.016:82

Н. Г. Махинина

Казанский (Приволжский) федеральный университет
mahinin@rambler.ru

ПРАВОСЛАВНАЯ СКАЗКА ДЛЯ ДЕТЕЙ: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА

В статье обозначается проблема бытования современной православной литературы для детей в контексте традиции. Освещается полемика по поводу соотношения формы и содержания в православной детской литературе. Выявляется специфика проблематики и поэтики православной сказки для детей.

Ключевые слова: православная литература для детей, сказка, притча.

N. G. Mahinina

Kazan (Volga region) Federal University
mahinin@rambler.ru

ORTHODOX FAIRY-TALE FOR CHILDREN: TERMS OF REFERENCE AND POETIC MANNER

The article indicates the problem of children's Orthodox-oriented fairy-tale existence in terms of tradition. The controversy over the correlation of form and content in the Orthodox children's literature is described. The characteristic aspects of terms of reference and poetic manner concerning Orthodox-oriented fairy-tale for children are revealed.

Keywords: Orthodox literature for children, fairy-tale, parable.

Формирование русской литературы в рамках христианского миропонимания определило и пути развития литературы для детей. Часослов и Псалтирь, будучи первыми книгами для обучения, делали его одновременно и процессом духовно-религиозного воспитания ребенка. Закрепление основ этого воспитания происходило в рамках освоения детьми произведений древнерусской литературы, как житийных текстов, так и поучений, воинских и бытовых повестей, исторических легенд, Шестоднева. Это положение сохраняется и в XVII–XIX веках, когда формируется само явление детской литературы. Не случайно одним из первых детских писателей считается Карион Истомин – иеромонах Чудова монастыря.

В XIX веке христианское начало продолжает определять развитие детской литературы, особенно в первой его половине. Оно проявляется в литературной сказке, нравоучительных рассказах и повестях для детей, и даже в зарождающейся приключенческой литературе, например, в повестях В. Бурнашева «Новый кавказский пленник» и В. В. Львова «Серый армяк».

Размышляя в данном плане о детской литературе советского периода, исследователи в 1990-е годы начали правомерно говорить о так называемом «скрытом христианстве», которое присутствует и в творчестве отдельных авторов, и в отдельных произведениях для детей. Попытка обобщения и систематизации материала по теме содержится в статье В. Воскобойникова «Потаенная вера в Бога в детской литературе советского периода». Автор утверждает, что «потаенная вера в Бога» выражалась в общем нравственном настрое произведений, на уровне образов и сюжетов (2).

Таким образом, можно говорить о том, что традиция бытования христианского начала в литературе для детей не прерывалась. Однако только в последнее десятилетие сформировалось такое явление, как православная литература для детей. Целью нашего исследования является попытка определения функций и специфики современной православной сказки для детей. Новизна связана с практической неисследованностью данного феномена в литературоведческом плане.

Следует сказать, что православная литература для взрослых стала в последние годы объектом достаточно глубокого литературоведческого изучения. Так, в книге И. С. Леонова, В. А. Корепановой «Поэтика православной прозы XXI века» (2011) православная проза начала XXI века характеризуется в плане ее тематики, типологии, жанрового состава, системы

персонажей и т.д. (9). И. С. Леонов в статье «Изучение современной русской духовной прозы в рамках проекта “Русский язык, литература и культура сегодня” (Гуманитарный мир современной России)» стремится определить черты духовной литературы, которыми, по его мнению, являются теоцентризм и тема духовной эволюции личности. Исследователь ставит и вопрос об эстетическом статусе рассматриваемых произведений, относя их к художественной литературе: «Это не проповедь, не публицистика, а именно художественный текст, в котором даны яркие, интересные сюжетные коллизии, создаются тонкие с точки зрения психологизма образы героев, показаны неординарные характеры и острые, злободневные конфликты. Автор не наставляет читателя, не дает ему конкретных жизненных рецептов, а мягко и ненавязчиво предлагает ему оценить окружающую действительность и сделать вывод о ее духовном состоянии и его причинах» (8).

Однако подобные работы, посвященные исследованию православной литературы для детей, отсутствуют, хотя она представлена достаточно большим количеством произведений.

На сегодняшний день сложилась устойчивая система, связанная с бытованием православной литературы для детей. Она включает в себя ряд как православных детских журналов и газет, так и авторов, активно работавших и работающих в этой сфере: монах Лазарь (Афанасьев), Н. Блохин, Ю. Вознесенская, Б. Ганаго, Е. Микула, Е. Чепилка и многие другие.

Говоря о специфике православной такой литературы, главный редактор издательства «Лепта» О. Е. Голосова подчеркивает: «Поскольку дети мыслят образно, то именно завуалированные сказочные образы лучше всего действуют на формирование детского мировосприятия. Наше издательство не сторонник так называемой специальной православной литературы для детей, когда рассказ о жизни героев сводится только к тому, как они были на исповеди, как провели свой пост. Такие книги обычно скучны, – думается, и для детей тоже. Почему православные дети не могут, скажем, оказаться на необитаемом острове? Могут, но только в хорошей православной книге герои не будут прибегать к магии как способу общения с реальностью, хотя это вовсе не значит, что в ней не будет волшебства. Скорее, в ней будут раскрыты непростые взаимоотношения детей друг с другом, в ней надо будет делать выбор между добром и злом, и, конечно, в ней победит добро» (4).

Однако ряд критиков, в числе которых находится и сама О. Е. Голосова, отмечают, что в развитии современной православной литературы для детей возникают трудности в области поиска форм адекватного донесения до сознания ребенка религиозных идей. Например, К. Лученко связывает их с жанровым однообразием произведений (10), А. Гальперина – со схематичностью образов персонажей-детей (3).

На наш взгляд, следует соотнести проблемы развития православной литературы для детей с ее жанровым составом, который включает в себя фэнтези, сказку и социально-психологическую прозу (рассказы и повести). Именно последнему отдается предпочтение авторами православной литературы (Н. Агафонов, Н. Блохин, В. Герасин, А. Горбунов, А. Горшков, А. Дмитраков, А. Добродомов, С. Замлелова, И. Изборцев, В. Каплан, М. Кучерская, С. Лавряшина, А. Леснянский, А. Лимонов и мн. др.). Еще один активно развивающийся жанр – православная фэнтези (Ю. Вознесенская, Д. Володихин, Ю. Максимов и др.). При этом именно эти жанры представляют и православную литературу для взрослых, соответственно, присутствуя в литературе для детей, они предназначены для читателя-подростка. Сказка же является преимущественно ориентированной на читателей-детей младшего возраста. Именно поэтому возникает достаточно много сложностей во взаимодействии тех признаков сказки, в которых проявляется «память жанра», с формами воплощения идей православия.

Одним из первых создателей православных сказок стал монах Лазарь. Достаточно активно сегодня пишут сказки А. Горбунов, Л. Дунаева, Т. Крюкова, Д. Орехов, Т. Шипошина, Д. Быков и И. Лукьянова и др.

Центральной темой этих сказок, как собственно и других жанров православной литературы в целом, является тема пути к осознанию Бога. Она разворачивается в постановке проблем греха и покаяния.

Этот проблемно-тематический комплекс воплощается преимущественно в структуре народной сказки о животных, которая заложена в основу большинства православных сказок, что связано со сложным отношением православных авторов к жанру волшебной сказки, включающему в себя элементы магии, образы нечистой силы.

Можно говорить о двух вариантах трансформации структуры сказки о животных в процессе создания авторами православных сказок. Первый из них – это акцентирование в сказках притчево-аллегорического начала. По такому принципу, например, строятся сказки «Тайные глаголы», «Звери-погорельцы» монаха Лазаря (6). В первой – попугай, наслушавшийся человеческих слов, возомнил себя носителем тайного знания и попытался учить лесных зверей, как им жить. Во второй – звери одного леса так долго обсуждали, как помочь зверям-погорельцам из соседнего леса, что те вымерли от голода.

Сказки подобного рода часто объединяются в циклы, целостность которым придают не только сквозные персонажи, но и особая картина мира, в котором разворачивается действие. Именно такой вариант представляет собой сказочная повесть «Удивительная история маленького Ёжика, рассказанная монахом Лазарем» (7). Она включает в себя три части, в каждой из которых главный герой – Ёжик – проходит этапы осознания истинной веры. В первой части он спасает окружающий мир от засухи, приведя всех насекомых к Старому Богомолу, внушающему им мысль о необходимости молитвы, во второй – отправляется вместе с Богомолем в Оптину Пустынь, в третьей – совершает добрые дела в знак благодарности.

В этой сказочной повести обрисовано вполне реальное место действия – деревня Палики около реки Жиздры. Однако при всей конкретности его описания оно воплощает собой мир дольний, в котором присутствуют противоречия: засуха губит все живое, хищники Филин, Ворона, Змея поедают насекомых и даже добродушная мышь ворует у людей еду и прогрызает вещи. Таким образом, Ёжик и Старый Богомол выступают выразителями идей православной онтологии и этики, другие герои воплощают образ греховной жизни.

В определенной мере по тому же принципу построена книга Д. Быкова и И. Лукьяновой «О зверьках и зверюшках». В условной картине мира, созданной в этой книге, города Преображенск, где живут праведные зверюшки, и Гордый – пристанище неприкаянных зверьков, обозначают тот же дольний мир. Зверьки и зверюшки – это, в сущности, символическое обозначение двух начал в человеческой душе, что подтверждается постоянными перемещениями персонажей из одного города в другой.

Повествуя о взаимоотношениях зверьков и зверюшек в отдельных историях, авторы завершают их очевидным или угадываемым соединением персонажей. И в этом тоже проявляет себя утверждение основ православного мировидения, для которого семья – центр и оплот мира.

Именно в адрес сказок, относящихся к первому варианту, направлено множество критических упреков в определенной схематичности, что порождает и стремление к их пародийному переосмыслению, как это сделала Майя Кучерская в своей «Истории о православном ёжике».

Другой вариант сказок – это те, в которых на первый план выходят герои-люди, а животные выполняют функции волшебных помощников, как это происходит, например, в сказке Т. Шипошиной «Потомственный Рукавишников», где героя-пьяницу наставляют на верный путь мыши, оказавшиеся потомками тех мышей, которые верно служили его деду (11).

В сказке Ю. Лавряшиной «В кошачьем царстве», казалось бы, происходит наоборот: героиня-девочка призвана спасти королевство кошек, а заодно и мир людей от крыс. Но логика внутреннего пути, который должен пройти герой православной сказки, указывает на то, что и здесь кошки стремятся проверить людей, понять, что в них преобладает: добро или зло (5).

Сюжет в таких сказках выстроен циклически: герою приходится несколько раз доказывать то, что он готов к восприятию других ценностей. Сначала это вхождение в непривычный для него мир говорящих животных, затем драматические происшествия в этом мире, заставляющие героя изживать свои пороки и недостатки. Рукавишников в сказке Т. Шипошиной спасает мышей после дезинфекции и перестает пить. Настя в сказке Ю. Лавряшиной сначала узнает о грядущем нападении крыс на людей, затем о том, что они угрожают королевству кошек, а потом вместе со старшим братом отправляется на спасение принцессы-кошки, учась жертвовать собой, быть храброй и терпеть боль.

В таком выстраивании сюжета раскрывается система православных ценностей, так как герою важно изжить неблагополучие не только во внешнем мире, но и в своей душе. Так, в сказке Ю. Лавряшиной герои, казалось бы, побеждают крыс, но в финале кошачья принцесса гибнет. Ее гибель обозначает не до конца свершившиеся изменения в душе героя, возгордившегося победой.

Однако в сказках, представляющих второй вариант, отсутствует открытое обозначение прихода героев к вере, характерное для сказок притчево-аллегорического характера. В финале сказки Т. Шипошиной «Фамильный Рукавишников», когда бросивший пить герой воссоединяется с семьей, говорится лишь о том, что он с сыном ходит не только в музей и зоопарк, но и в церковь.

Художественное пространство и время в этих сказках, на первый взгляд, соотносимы с реальными. В сказке Ю. Лавряшиной, например, подробно описан осенний дождливый день, когда герои встречают уличную, как им казалось, кошку, у Т. Шипошиной – коммунальная квартира, в которой живет Рукавишников. Но при этом писатели стремятся к воспроизведению православной картины мира со свойственными ей законами бытования времени и пространства. В сказке Ю. Лавряшиной, например, очевидна иерархия пространств: человеческое – кошачье – крысиное.

Мир горний обозначен в описании природного пространства, в которое выходит герой после бескровной победы над крысами: «Прежде, чем побежать назад, Женька всего на минуту позволил себе остановиться в лесу. Он был совсем один, но сейчас это казалось блаженством – так утомило его бурное общение с крысами. Следом за ним в рощу вошло утро, отразилось улыбками в белых стволах берёз, разбудило птиц, готовых подарить прощальные песни перед отлётом на юг. Из-под бурого, влажного листа лукаво выглянула сыроежка, но Женя не стал рвать её. Ему хотелось сохранить этот мир неприкосновенным.

И всё же не удержался – тронул золотистую прядку берёзы. Послышалось, будто повис хрустальный звон, таким прозрачным, холодноватым был воздух» (5).

Таким образом, православная сказка реализует проблемно-тематический комплекс, связанный с идеями православия, как в притчево-аллегорическом варианте, так и в традиционном приключенческом сюжете, приобретающем циклический характер.

Литература

1. Быков Д., Лукьянова И. О зверьках и зверюшках. СПб., 2007.
2. Воскобойников В. Потаенная вера в Бога в детской литературе советского периода [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://comenius8.narod.ru/conferens/voskoboynikov.htm>, свободный (дата обращения: 10.03.2015).
3. Гальперина А. О православных ёжиках и детской литературе [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/207.htm> свободный (дата обращения: 12.03.2015).
4. Голосова О. Е. Интервью в рамках круглого стола в «Книжном обозрении», посвященного проблемам православного книгоиздания [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.lepta-kniga.ru/ncd-5-11-254/cafe.html> (дата обращения: 14.03.2015).
5. Лавряшина Ю. В кошачьем царстве [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://samlib.ru/l/lawrjashina_j_a/skazka.shtml (дата обращения: 16.03.2015).
6. Отец Лазарь (Афанасьев) Тайные глаголы; Звери-погорельцы [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://ruskline.ru/analitika/2011/08/26/tajnye_glagoly/ (дата обращения: 16.03.2015).

7. *Отец Лазарь (Афанасьев)* Удивительная история маленького Ёжика, рассказанная монахом Лазарем. М., 2014.
8. *Леонов И. С.* Изучение современной русской духовной прозы в рамках проекта «Русский язык, литература и культура сегодня» (Гуманитарный мир современной России) // *Studia Humanitatis*. 2013. №1 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://st-hum.ru/content/leonov-izuchenie-sovremennoy-russkoy-duhovnoy-prozy-v-ramkah-proekta-russkiy-yazyk>.
9. *Леонов И. С., Корепанова В. А.* Поэтика православной прозы XXI века. М., 2011.
10. *Лученко К.* Что читать православным детям? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kiev-orthodox.org/site/family/1201/> (дата обращения: 16.03.2015).
11. *Шипошина Т.* Семейный Рукавишников [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://samlib.ru/s/shiplshina_t_w/familxnyjrukawishnikow.shtml (дата обращения: 16.03.2015).

УДК 37.016:82 ; 821.161.1.09'19'

О. В. Токарь

Белорусский государственный технологический университет
owt@list.ru

ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТАЦИИ ПРОЗЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ А. АЛЕКСИНА

В статье рассматриваются ценностные ориентации повестей для подростков советского писателя А. Алексина в аспекте их читательского восприятия современной молодежью. В качестве объектов изучения выбраны повести «А тем временем где-то», «Мой брат играет на кларнете», «Безумная Евдокия», «Раздел имущества». Особенности, определяющие отношение читателя-подростка к литературным героям, соотношены с замыслом писателя. Выявлены скрытые факторы, объясняющие читательское восприятие данных произведений.

Ключевые слова: детская литература, А. Алексин, читатель, восприятие, семантический дифференциал

V. U. Tokar

Belarusian state technological university
owt@list.ru

THE VALUE ORIENTATION OF CHILDREN'S PROSE BY ANATOLY ALEK SIN

The article assesses the value orientation of teenager stories by the Soviet writer Anatoly Aleksin in terms of their perception by the modern youth. As objects of study, we selected the story «Meanwhile, Somewhere», «My Brother Plays the Clarinet», «Crazy Yevdokiya», «Severance». What are identified, are the components that define the attitude of the teen reader to literary heroes, correlated with the writer's intent. We identified latent factors that explain the perception of these works.

Keywords: children's literature, Anatoly Aleksin, reader, perception, semantic differential.

В связи с трансформациями, которым подверглось постсоветское общество, возник процесс переоценки ценностей, формирования новых ценностных ориентаций. Эти трансформации влияют на восприятие читателями, прежде всего, молодого возраста, произведений советской литературы.

Литература для подростков в достаточной степени может отражать ценности общества, что связано с развитием читателя, его способностью восприятия. Проза А. Г. Алексина не является откровенно назидательной, предназначенной лишь для реализации педагогических, дидактических и воспитательных задач общества. Психологизм изложения достигается благодаря введению внутреннего монолога, ребенка-рассказчика, приемов контраста и сопоставления.

Согласно исследованиям Т. И. Шнуренко (2), ценности достижения личного успеха, безопасности (семейные ценности, взаимопомощь), доброты (любовь, дружба, ответственность) свойственны современной молодежи на нормативном уровне, т. е. отражают представления о том, как нужно поступать. На уровне же индивидуальных приоритетов, т. е. реального поведения, предпочтения получают ценности самостоятельности, стимуляции (стремление к переменам, поиск новых впечатлений) и гедонизма (высокий уровень качества жизни, стремление к наслаждениям и удовольствиям).

Для анализа были выбраны повести «А тем временем где-то» (1966), «Мой брат играет на кларнете» (1968), «Безумная Евдокия» (1976), «Раздел имущества» (1978). Ценности, пред-

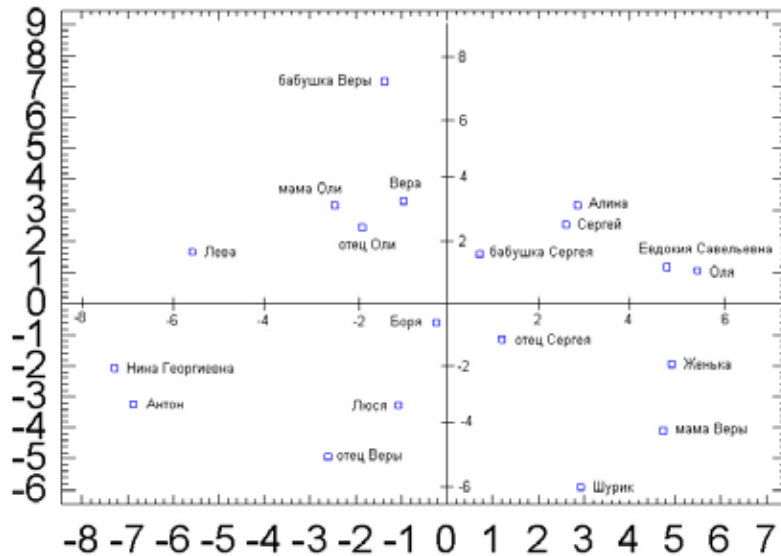


Рис. 1. Размещение персонажей в пространстве семантических факторов «Самоуверенность» (ось X) и «Социальная правильность» (ось Y)

ставленные в этих произведениях согласно выявленному авторскому замыслу: безопасность, доброта, универсализм (понимание, терпимость, защита благополучия человека). Таким образом ценности произведения и ценности молодежи во многом совпадают на нормативном уровне и не совпадают на поведенческом.

Для того чтобы дать оценку читательского восприятия произведений через выявление отношения современных молодых читателей к литературным персонажам, группе читателей в возрасте до двадцати лет было предложено оценить персонажей по ряду антонимичных прилагательных, предложенных В. Ф. Петренко (1), как наиболее универсальных шкал семантического пространства. Полученные данные подвергались анализу главных компонент, в результате которого первый фактор (объясняет около 40 % разброса данных) назван «Самоуверенность», второй интерпретирован как «Социальная открытость» (около 30 %). Именно эти два фактора несут основную нагрузку, объясняют восприятие читателями произведения. Третий и четвертый фактор второстепенны, они названы «Авторитетность» и «Нетребовательность».

Далее персонажи повестей размещались в семантическом пространстве на основании полученных нагрузок (см.: рис. 1).

Выявленная близость персонажей помогает определить читательское отношение к ценностям, заложенным в произведении согласно авторскому замыслу. Остановимся лишь на некоторых из них.

Из четырех повестей «Безумная Евдокия» наиболее спорная, наиболее уязвимая в плане расхождения ценностей. Носителем ценностей универсализма и доброты, согласующихся с авторским замыслом (талант человечности, способность думать о том, как твои поступки отразятся на других, может быть, важнее таланта художника или скульптора) выступает классный руководитель Евдокия Савельевна из повести «Безумная Евдокия». Носителем ценности достижения личного успеха выступает героиня этой же повести старшеклассница Оля.

График позволяет выявить схожее отношение читателей к героиням, а, следовательно, и к ценностям, которые они транслируют. Положение обеих героинь в положительном сегменте графика говорит о значимости для читателей ценности достижения личного успеха

вопреки всему, однако не отвергаются ими и ценности доброты и универсализма. Вероятно, в данном случае влияет разность ценностей на нормативном и на поведенческом уровне.

В правом нижнем сегменте графика находятся персонажи, ценности которых читатели отвергают. Так Шурик, отец Сергея («А тем временем где-то»), мать Веры («Раздел имущества») пренебрегают ценностями доброты, безопасности и универсализма, предавая любовь и доверие близкого человека, проявляют душевную глухоту, нежелание вникать в проблемы других, эгоистичны. Отрицание тех же ценностей свойственно и Женьке («Мой брат играет на кларнете»). Хотя применительно к ней просматривается ценность личного успеха, однако она основана не на самостоятельности, а на эгоизме, поэтому героиня отвергается читателями.

Произведения А. Алексина интересны и актуальны для современного читателя во многом благодаря совпадению ценностей, транслируемых произведениями и предпочитаемых молодежью. Экспериментально установлено несоответствие в ценностях и как следствие не полное принятие авторского замысла.

Литература

1. Петренко В. Ф. Основы психосемантики. М., 2010.
2. Шнуренко Т. И. Особенности ценностных ориентаций младшей, средней и старшей поколенных групп // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2008. Т. 14. № 3.

УДК 37.016:82 ; 371.4

Г. В. Катулина

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
«Средняя общеобразовательная школа № 2 г. Волгореченска Костромской области»
Schkatulka_gal@mail.ru

КАК ПРОБУДИТЬ ИНТЕРЕС К ЧТЕНИЮ У СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНИКОВ?

В статье поднимается проблема развития читательской культуры школьников, предлагаются формы вне-классной работы, направленные на воспитание интереса к книге у детей и их родителей.

Ключевые слова: чтение, семейные традиции, литературное просвещение.

G. V. Katulina

Municipal budgetary educative institution
«Comprehensive secondary school # 2 of the town of Volgorechensk, Kostroma Region»
schkatulka_gal@mail.ru

HOW TO SPARK OFF INTEREST IN READING IN MODERN SCHOOLCHILDREN?

The question of development of reader's culture in pupils arises in the article, forms of out-of-class work which are directed to sparking-off interest in book in children and their parents are offered.

Keywords: reading, family traditions, literary enlightenment.

Современная ситуация с чтением в России характеризуется как системный кризис читательской культуры. Целые поколения детей и родителей вырастают без интереса к книге. Книгу не знают, не любят, не читают, совершенно не ориентируются в книжном мире. Семья не прививает любовь к чтению как к постоянной духовной работе, преобразующей человека, меняющей его внутренний мир.

«Назвать чтением употребление любовных романов, низкопробных детективов... довольно трудно. Этот интерес не имеет отношения ни к российской культуре, ни к духовно-нравственным традициям, переходящим из поколения в поколение благодаря русской классической литературе» (1, 13).

Выход из кризиса может быть найден только в том случае, если реально оценить сложившуюся ситуацию. Сегодня происходит смена модели чтения. Если ранее модель характери-

зовалась высоким статусом чтения, престижем читающего человека в обществе, то теперь произошло существенное снижение статуса чтения: в досуге школьника чтение занимает одно из последних мест, возрастает сугубо развлекательная составляющая чтения.

Снижение у подростков интереса к книге во многом обусловлено и тем, что нет высокохудожественной литературы о них самих. Это актуальная проблема. В чтении подростков произошло деление на «досуговое» (для себя) и «учебное», и в «учебном» оказалась классика. Библиотеку школьники посещают, чтобы выполнить задание. Современный ребенок стал читать текст с экрана (планшета, электронной книги, компьютера...), однако, согласно зарубежным исследованиям, электронный текст удерживает внимание ребенка в среднем 15 минут.

Дети не любят читать ещё и потому, что не понимают многих слов родного языка, активный запас которых резко сокращается. Но словарь школьников и чтение находятся в тесной связи.

Очевидно, что обозначенные проблемы имеют общенациональный характер. Игнорировать их, не замечать – не имеем права. Понимая это, В.С. Непомнящий закончил свою публикацию в «Литературной газете» воззванием: «Школьники, студенты, учителя, ученые, деятели культуры и искусства, отцы и матери, объединяйтесь! Отечество в опасности» (2, 6).

Одно из направлений – это изменение отношения общества, молодого поколения нашей страны к чтению, целенаправленная, системная работа по развитию у детей и их родителей любви к книге. Опыт накоплен огромный, но, к сожалению, он практически не используется сегодня.

И начинать надо с источника всего – дома, семьи. В подавляющем своём большинстве сегодняшние родители – люди не читающие. Тревожный факт статистики привел президент в своем выступлении на Российском литературном собрании: «...российские граждане ... отводят чтению книг в среднем лишь 9 минут в сутки, причём отмечается тенденция к сокращению и этих 9 минут» (цит. по: 3, 1). Возникает вопрос: «Как воспитывать «книжное притяжение» у детей, если в семье ребёнок не видит с книгой в руках ни маму, ни папу?»

Перед нами: учителями, воспитателями, библиотекарями, работниками культуры – стоит задача изменить эту ситуацию, донести до сегодняшних мам и пап мысль о том, что забота о приобщении детей к чтению – наша общая. Сегодня просто необходимо заниматься образованием, просвещением не только детей, но и родителей. Путей множество.

Начинать можно с малого. Хорошей школой для семьи могут стать встречи с родителями, родительские собрания, где необходимо рассказать о роли книги, о её способности преобразовать человека, о развитии образной и выразительной речи ребёнка. Исследования последних лет показали, что в наше время 25 % семилетних детей страдают нарушением речевого развития. В 70-е годы XX века дефицит речи наблюдался только у 4 % детей. То есть число речевых нарушений за 30 последних лет возросло более чем в 6 раз.

Необходимо знакомить родителей с традицией семейного чтения, издавна существовавшей в русских семьях и способствовавшей приобщению растущего человека к мировой культуре.

Учителю необходимо разрабатывать, планировать совместные с семьями своих учеников дела, проекты, прививающие вкус к чтению. Важно в первую очередь «разбудить» взрослых, вовлечь их в деятельность, объединяющую всех членов семьи. Что же из форм такой работы есть в «методической копилке» учителя? Это конкурсы «Самая читающая семья», «Любимая книга моей семьи»; семейные путешествия «В плаванье к далеким берегам» (знакомство с произведениями зарубежных авторов); спектакли, викторины (например, «Что за прелесть эти сказки!»); литературные игры (например, «В мире сказов П. П. Бажова»). У старшеклассников – литературные гостиные, вечера, праздники, литературные кафе, создание литературно-музыкальных композиций. Совершаются экскурсии по литературным местам. Обучающиеся активно занимаются проектной деятельностью, издадут школьную газету, в каждом выпуске которой есть поэтические странички.

Сейчас огромная проблема – нежелание детей читать, зависимость от компьютера. Очень хотелось бы, чтобы с малых лет ребенок полюбил книгу, чтобы ему читали мама и папа, потом читали вместе, всей семьей. Такой опыт был в России. Например, В.Шукшин в «Долгих зимних вечерах» вспоминал об этом. Теперь эта традиция почти утеряна. Надо такую традицию возродить.

Так, в рамках проекта «Круг семейного чтения» можно организовать уроки с участием детей, родителей, бабушек и дедушек. Выбирается произведение, которое затрагивает проблемы человеческих отношений, интересно взрослым и детям. Данная работа проводится в группах, причем в каждой представители разных поколений. Участники вместе читают книгу, обсуждают её, выполняют задание, работая с текстом. Затем обсуждаются взгляды всех собравшихся о прочитанном произведении. Мнения могут совпадать, а могут и не совпадать. Такая работа не оставит никого равнодушным.

Необходимо, чтобы семьи детей стали нашими союзниками в решении одной из насущных проблем времени. Но без нашей инициативы, нашей увлеченности, нашей любви к своему делу мы ничего не добьемся. Дети не будут читать там, где с ними не работают. И вот тогда ученик откликнется на интересные уроки, творческую школьную жизнь, внимание к его внутреннему миру.

Проблема чтения разрешима: нужна хорошая детская литература, заинтересованные учителя, равнодушные родители. А также повышение роли литературы как учебной дисциплины в школьном образовании и стандарт, соответствующий учебному времени.

Литература

1. Гамаюнова Н. Прячьте книжки от детей! Почему всех влюблённых котиков зовут Ромео? // Литературная газета. 2007. № 22.
2. Непомнящий В. С. Речь не о Пушкине // Литературная газета. 2009. № 23.
3. Русскими нас делают язык и литература // Литературная газета. 2013. № 47.

УДК 37.016:82

Л. Л. Потехина*Муниципальное бюджетное образовательное учреждение «Гимназия № 33 города Костромы»
potehinalada@yandex.ru***РЕЗУЛЬТАТЫ АПРОБАЦИИ УЧЕБНОЙ ЛИНИИ
«ЛИТЕРАТУРА 5–9 КЛАСС» УМК А. В. ГУЛИНА, А. Н. РОМАНОВОЙ**

В статье анализируются особенности учебно-методического комплекта учебников по литературе (авторы: А. В. Гулин, А. Н. Романова; издательство «Русское слово»). Приводятся данные о результатах обучения школьников по данной линии в гимназии № 33 г. Костромы.

Ключевые слова: методическое пособие, учебник, оценка знаний и умений учащихся.

L. L. Potehina*Municipal budgetary educative institution «Gymnasium # 33 of the City of Kostroma»
potehinalada@yandex.ru***RESULTS OF APPROBATION OF THE LEARNING LINE
«LITERATURE, FORMS 5 TO 9», LEARNING-METHODOLOGICAL COMPLEX
BY A. V. GULIN, A. N. ROMANOVA**

Features of an educational and methodical set of textbooks on literature (authors: A. V. Gulin, A. N. Romanova; «RUSSKOE SLOVO» (THE RUSSIAN WORD) publishing house) are analysed in the article. Data on results of teaching pupils with the help of this line in the gymnasium # 33 of the City of Kostroma are adduced.

Keywords: methodological teaching aid, textbook, marks for what pupils know and can.

На базе муниципального бюджетного образовательного учреждения города Костромы «Гимназия № 33» с 2010–2011 учебного года работает региональная опорная площадка по теме «Апробация учебно-методического комплекса по литературе А. В. Гулина, А. Н. Романовой». В состав УМК А. В. Гулина, А. Н. Романовой входит Программа по литературе для 5–9 классов; учебники с 5 по 9 класс; методические рекомендации, которые содержат варианты тематического планирования и советы по педагогическому освоению основных разделов курса; мультимедийные приложения, состоящие из нескольких разделов: «Книжная полка», «Упражнения», «Аудиозал», «Кинозал», «Музей на экране», «Литературная карта», «Словарь литературоведческих терминов», – позволяющие обогатить образовательный процесс разнообразным информационным материалом, а также стимулировать самостоятельную работу учащихся. В УМК для 5 класса входит Рабочая тетрадь, которая помогает сделать процесс обучения увлекательным и интересным, пробудить личностное восприятие каждого из учащихся, раскрыть их творческие возможности.

Несомненными достоинствами данного УМК, на мой взгляд, являются:

1. Последовательное изучение словесности в её историческом развитии: от фольклора к современной литературе, что позволяет учащимся воспринимать родную словесность как «живое, целостное и естественно развивающееся явление».

2. Вопросы и задания учебника, нацеливающие учащихся на вдумчивое, «медленное чтение», «чтение с остановками».

3. Учебник – добрый собеседник, друг, а не назидатель.

4. Сопоставление русской и зарубежной литературы на протяжении всего учебного года, расширяющее культурный кругозор учащихся, формирующее всесторонне развитую личность, помогающее, например, в 8 классе освоить понятие «вечные образы» в литературе.

Однако необходимо отметить и трудности, возникшие в работе с УМК. Во-первых, это отсутствие методических пособий, содержащих поурочные разработки. Такие пособия необходимы, так как они помогут учителю в отборе материала для урока, а также существенно сократят время на подготовку уроков. Во-вторых, возникают технические проблемы с использованием мультимедийного приложения в 5 и 8 классах. Так, в 5 классе не открывается

главное меню, открывается набор папок. В 8 классе в разделе «Упражнения» не удалось проверить выполненные задания, так как компьютер не выполняет данную функцию. А в разделе «Литературная карта» открылись только ссылки на Холмогорский музей М. В. Ломоносова и музей-заповедник «Болдино» А. С. Пушкина.

В целом учащиеся справляются с изучением литературы по УМК А. Н. Гулина, А. Н. Романовой. Об этом говорит тот факт, что качество знаний, показанное учащимися в контрольной работе за прошлый год, составило 75 %. Однако уровень развития современных школьников, отсутствие желания читать серьёзный художественный текст, задания, требующие тщательной подготовки к уроку, заставляют задуматься об освоении данного УМК в классах с углублённым изучением литературы.

В этом учебном году в рамках апробации УМК по литературе в нашей гимназии было проведено анкетирование среди родителей, учащихся и педагогов, изучающих литературу по УМК А. В. Гулина, А. Н. Романовой.

На вопрос «Интересно ли вам читать материалы учебника, какие из рубрик учебника вам запомнились и показались наиболее полезными?» более 90 % учеников ответили, что изучать литературу по данному комплексу им интересно. Предоставим слово самим учащимся: «Мне интересно читать материалы учебника, информация изложена доступно, авторы учебника нацеливают статьи на воспитание души ученика, заставляют нас задуматься о важных жизненных вопросах» (Безрукавая Полина 8 «А»).

Среди рубрик, оказавшихся наиболее полезными, ученики **9 класса** назвали **«Прогулки без присмотра»**. Например, Будько Мария заметила, что «эта рубрика собрала лучшие художественные произведения, а это значит, что не требуется время для поиска “достойных” произведений в других источниках» (грамматика и стиль учащихся сохранены. – Л. П.). Также девятиклассники отметили рубрики **«Слово писателю»**, **«Анализируем произведение по плану»**, **«Подготовка к экзамену и олимпиаде»**.

Учащимся **8 «А» класса** наиболее полезными показались рубрики **«Учимся понимать язык искусства»**, **«Историко-культурные справки»**. Вот как об этом пишут ребята: «Я люблю литературу и историю, поэтому мне интересно узнать то, как и при каких обстоятельствах создавалось произведение, какой исторический период оно отражает, а при анализе художественного текста попробовать сопоставить его содержание с картинами великих художников» (Чумак Виктория). Рубрика **«Биографии учёных, просветителей, переводчиков»**, отмечает Гребнев Павел, «даёт возможность узнать о жизненном и творческом пути того или иного человека: кем они были и кем стали». Ученики 6 и 7 класса в качестве наиболее полезных назвали рубрики **«Об энциклопедиях»**, **«Книжная полка»** и **«Творческие портреты людей искусства»**.

На вопрос «Помогает ли вам учебник (а в 5 классе и Рабочая тетрадь) в выполнении домашних заданий?» большинство анкетированных отметило, что учебник – основной помощник в выполнении домашних заданий, особенно его рубрика **«Подсказки»**. А ученики 6 класса, имеющие в своём арсенале **«Рабочую тетрадь»** для 5 класса, отдали предпочтение рубрикам **«Скорая помощь»** и **«За что “четыре”»?**

К сожалению, из всех опрошенных родителей учащихся 6–9 классов только три человека согласились с тем, что рубрика **«Прогулки без присмотра»** и **«Книжная полка»** использовалась ими для того, чтобы сформировать домашнюю библиотеку, сориентировать своего ребёнка в вопросах чтения художественной литературы.

Анкета отражает субъективное отношение к учебнику, объективным показателем результатов обучения в 7 и 8 классах являются контрольные работы, проведённые в 2014 и в 2015 учебном году. Контрольная работа для учащихся 7 класса проводилась в конце 1 полугодия, она была направлена на проверку следующих умений:

– определять жанровые и родовые признаки в изучаемых произведениях фольклора, древнерусской литературы, литературы XIX–XX веков;

– анализировать художественный текст с точки зрения его тематики, проблематики, идейно-эмоционального содержания, образного строя, композиционного строения, изобразительно-выразительных средств и т. д.;

– создавать устные и письменные высказывания на литературоведческую тему.

Подобная контрольная работа проводилась во 2 полугодии 7 класса.

Контрольная работа после изучения комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» в 8 классе содержала следующие задания:

1. Соотнесите литературное произведение с историческим периодом, в котором оно создавалось.

2. В каких произведениях литературы или фольклора нам встречалось сатирическое изображение действительности? Против чего был направлен смех автора? Чем персонажи комедии «Ревизор» похожи на персонажей бытовой сказки «Шемякин суд»?

3. Может ли картина П. А. Федотова «Завтрак аристократа» стать иллюстрацией ко 2 действию явления 2–6 пьесы «Ревизор»? Приведите 2 аргумента «за» или 2 аргумента «против».

Анализ контрольной работы показал, что с 1 заданием без ошибок справились 17 человек из 20.

Отвечая на вопросы 2 задания, ребята называли следующие произведения: басни И. А. Крылова, бытовую повесть «Шемякин суд», «Недоросль» Д. И. Фонвизина, «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» М. Е. Салтыкова-Щедрина, рассказы А. П. Чехова. Всё это убеждает нас в том, что ученики видят преемственность между произведениями разных авторов и умеют эти произведения сопоставлять.

Выполняя 3 задание, учащиеся приводили следующие аргументы: «Во-первых, юноша на картине так же беден, как и Хлестаков. Об этом свидетельствует его более чем скудный завтрак, состоящий из ломтя чёрного хлеба. Во-вторых, оба персонажа стараются казаться социально выше, чем они есть, и потому на картине мы видим и золотые кольца на руках юноши, и вазы, и ковры. Так П. А. Федотов изображает стремление героя к жизни напоказ и бедность под маской внешнего лоска». (Бизякина Дарья, 8 «А»).

Таким образом, результаты контрольных работ подтверждают тот факт, что с помощью УМК мы формируем важные для нас результаты литературного образования:

- 1) способность ученика соотносить произведение с исторической эпохой;
- 2) устанавливать внутрисюжетные связи, видеть преемственность между разными этапами развития словесности;
- 3) устанавливать логические, эмоциональные и ассоциативные связи между произведениями разных видов искусств.

СОДЕРЖАНИЕ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Лебедев Ю. В. О НАЦИОНАЛЬНОМ СВОЕОБРАЗИИ РУССКОЙ ЛИРИКИ.....	3
--	---

РАЗДЕЛ I. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

Пашкуров А. Н. НРАВСТВЕННЫЕ УРОКИ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ XVIII ВЕКА	8
Пономарева М. Г. ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. М. КОНШИНА (НА МАТЕРИАЛЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА «ГРАФ ОБОЯНСКИЙ, ИЛИ СМОЛЕНСК В 1812 ГОДУ»).....	13
Кошелев А. В. «Я ЧАСТО СКЛОНЕН К ПРЕДУБЕЖДЕНИЯМ...» (ЛЕРМОНТОВ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО О.И. СЕНКОВСКОГО СЕРЕДИНЫ 1830-Х ГГ.)	19
Грачева А. А. ДВА ИЗВОДА РОМАНТИЧЕСКОГО УНИВЕРСАЛИЗМА («СТРАННИК» А. Ф. ВЕЛЬТМАНА И «РУССКИЕ НОЧИ» В. Ф. ОДОЕВСКОГО)	24
Коптева Э. И. САТИРА И ПРИТЧА В ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЁРТВЫЕ ДУШИ».....	29
Налетова Т. Б. МОТИВ СВЕЧИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ 1830-Х ГОДОВ.....	32
Никкарева Е. В. НРАВСТВЕННАЯ КАТЕГОРИЯ «ДОЛГ» В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ РОМАНСЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	37
Николаева Т. В. «ЗЕМНОЕ» И «ВОЗВЫШЕННОЕ» В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА.....	43
Тихомиров В. В. Ю. Ф. САМАРИН – ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК	46
Тимашова О. В. ФИЛОСОФИЯ ПОДСОЗНАТЕЛЬНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ Ж. САНД И А. Ф. ПИСЕМСКОГО («ЛЕШИЙ» А. Ф. ПИСЕМСКОГО, «НОЧНЫЕ ВИДЕНИЯ В ДЕРЕВНЯХ» Ж. САНД)	51
Макарова Е. В. ВОПЛОЩЕНИЕ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В СИСТЕМЕ ПЕРСОНАЖЕЙ КНИГИ РАССКАЗОВ «ЗАПИСКИ ОХОТНИКА» И. С. ТУРГЕНЕВА.....	55
Белопухова О. В. К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ И. С. ТУРГЕНЕВА И Ф. ШИЛЛЕРА («ТЕКЛА»).....	59
Ильина Н. К. РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СПОНТАННОЙ РЕЧИ И РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ БЫТОВОЙ КОМЕДИИ: КОМИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ А. А. ПОТЕХИНА «БРАК ПО СТРАСТИ» И А. Н. ОСТРОВСКОГО И Н. Я. СОЛОВЬЁВА «СЧАСТЛИВЫЙ ДЕНЬ»	63
Баталова Т. П. МОТИВ СЕЯТЕЛЯ В ПОЭЗИИ Н. А. НЕКРАСОВА 1850-Х – 1870-Х ГОДОВ.....	68
Кашина Н. К. «ДУХОВНОЕ» И «НРАВСТВЕННОЕ» В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ А. ФЕТА.....	74
Лученецкая-Бурдина И. Ю. ДУХОВНЫЙ ОПЫТ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРАКТИКА Л. Н. ТОЛСТОГО 1880-Х – 1890-Х ГОДОВ	79
Плахина Е. Ю. Л. Н. ТОЛСТОЙ И ВОСТОК В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	84
Федянова Г. В. РОМАН И. И. ЛАЖЕЧНИКОВА «НЕМНОГО ЛЕТ НАЗАД» (1863): МОТИВ ОТРОКОВИЦЫ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ.....	88

Андреева В. Г. РОМАН А. К. ШЕЛЛЕРА-МИХАЙЛОВА «НАД ОБРЫВОМ» В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ 1860-Х – 1880-Х ГОДОВ	93
Сидорова М. М. О ДУХОВНЫХ И НРАВСТВЕННЫХ ПОИСКАХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЛЕКЦИЯХ ПРОФЕССОРОВ КАЗАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА XIX ВЕКА.....	97
Федотова А. А. ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ТЕКСТ В ОЧЕРКЕ Н. С. ЛЕСКОВА «РУССКИЕ ДЕЯТЕЛИ В ОСТЗЕЙСКОМ КРАЕ»	103
РАЗДЕЛ II. СУДЬБА ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА	
Козлов Б. М. (1938–2000) «КРИТИК-ПУБЛИЦИСТ» (ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ НАРОДНИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ)	107
Священник Георгий Андрианов ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЕНИЙ СВЯЩЕННОМУЧЕНИКА ИЛАРИОНА ВЕРЕЙСКОГО	122
Виноградов А. А. ЧАСТНЫЙ ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ СТАТЬЕ.....	127
Коптелова Н. Г. К ВОПРОСУ О ПРОЧТЕНИИ КИТЕЖСКОЙ ЛЕГЕНДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СИМВОЛИСТОВ И ПОСТСИМВОЛИСТОВ	132
Крылов В. Н. ИЗ ИСТОРИИ ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКИ НАЧАЛА XX ВЕКА (М. ЦВЕТАЕВА В ПОЛЕМИКЕ С В. БРЮСОВЫМ)	139
Жиглий Ю. В. НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ С. А. АНДРЕЕВСКОГО	145
Сибгатуллина В. Ф. РЕЦЕПЦИЯ РЕЛИГИИ В АСПЕКТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР (НА ПРИМЕРЕ КНИГИ В. В. РОЗАНОВА «ИТАЛЬЯНСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ»)	149
Баруткина М. О. БИБЛЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ М. А. ВОЛОШИНА И Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО	154
Чевгаев А. А. ПОЭТИКА АНИМИЗМА В СТИХОТВОРЕНИИ Н. ГУМИЛЕВА «КАМЕНЬ»	159
Алексеева А. А. ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ С. А. КЛЫЧКОВА	165
Лапаева Н. Б. «ДУХОВНАЯ НЕЗАВИСИМОСТЬ, АБСОЛЮТНАЯ СВОБОДА МЫСЛИ – ВОТ ПРИВИЛЕГИИ МОЕГО ДВОРЯНСКОГО ЗВАНИЯ»: ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ПРИОРИТЕТЫ И ЦЕННОСТИ ЗИНАИДЫ ШАХОВСКОЙ	170
Рыжакова Т. И. МЕМОУАРНОЕ НАЧАЛО В МАЛОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ И. А. БУНИНА ПЕРИОДА ЭМИГРАЦИИ	176
Савинская О. А. ВОПЛОЩЕНИЕ РЕЛИГИОЗНО-НРАВСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ В ЛИРИКЕ Б. Ю. ПОПЛАВСКОГО	180
Крюков А. А. РОЛЬ МОТИВОВ «СОПЕРНИЧЕСТВА» И «КУПИ-ПРОДАЖИ» В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА Ю. ФЕЛЬЗЕНА «СЧАСТЬЕ»	185
Т. Н. Хриптулова ВОЕННАЯ ЛИРИКА Н. И. ТРЯПКИНА В КОНТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ.....	189

СОДЕРЖАНИЕ

Власов А. С. «ПО ЖИВОМУ СЛЕДУ...» (ХРОНОТОП В РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ: ТЮТЧЕВ, ЗАБОЛОЦКИЙ, ПАСТЕРНАК)	193
Лобинская С. С. ФИЛОСОФСКО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РОМАНАХ МАРКА АЛДАНОВА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «ИСТОКИ»)	199
Морозов Н. Г. МОТИВ АПОКРИФА В РАССКАЗЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА «РЕКА ВРЕМЁН»	203
Ёлшина Т. А. «ЕСТЬ ТРИ ЭПОХИ ВОСПОМИНАНИЙ...»	207
Акелькина Е. А. КНИГА СУДЬБЫ (ВОЗВРАЩЕНИЕ НЕОПУБЛИКОВАННОЙ МОНОГРАФИИ ОМСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДА-ТЕОРЕТИКА М. В. ЯКОВЛЕВОЙ «О ПРИРОДЕ ЭПИЧЕСКОГО» 1970-Е ГГ.)	211
Барышева О. А. КОНЦЕПТ «ПРОЩАНИЕ» В ПОВЕСТИ В. Г. РАСПУТИНА «ПРОЩАНИЕ С МАТЁРОЙ»	214
Котлов А. К. ТРАДИЦИИ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА В ПРОЗЕ ОЛЕГА ПАВЛОВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ	217
РАЗДЕЛ III. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ	
ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
Колобова Е. А. ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ КОНТАМИНАНТОВ	220
Недельчо Е. В. МОДЕЛИ РУССКИХ ПОСЛОВИЦ СО ЗНАЧЕНИЕМ «СВОЁ» И «ЧУЖОЕ»	224
Крюкова К. С. СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ПОСЛОВИЦЫ <i>НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ</i>	227
Верещагина О. Н. РЕЧЕВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖЕЙ ДРАМЫ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «MENSCHEN UND LEIDENSCHAFTEN»	230
Прусова Е. Н. ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ СОЗДАНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»	235
Третьякова И. Ю. <i>СЕМЬ КРУГОВ БЕСПОКОЙНОГО ЛАДА</i> : ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ РЕФРЕН В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БАШЛАЧЁВА	238
РАЗДЕЛ IV. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ	
Герасимова Д. А. ПОВЕСТЬ Н. В. ГОГОЛЯ «МАЙСКАЯ НОЧЬ, ИЛИ УТОПЛЕННИЦА» В ШКОЛЕ: РАЗВИТИЕ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ОСНОВЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	242
Махинина Н. Г. ПРАВОСЛАВНАЯ СКАЗКА ДЛЯ ДЕТЕЙ: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА	245
Токарь О. В. ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТАЦИИ ПРОЗЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ А. АЛЕКСИНА	249
Катулина Г. В. КАК ПРОБУДИТЬ ИНТЕРЕС К ЧТЕНИЮ У СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНИКОВ?	251
Потехина Л. Л. РЕЗУЛЬТАТЫ АПРОБАЦИИ УЧЕБНОЙ ЛИНИИ «ЛИТЕРАТУРА 5-9 КЛАСС» УМК А. В. ГУЛИНА, А. Н. РОМАНОВОЙ	254

Научное издание

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

Компьютерная верстка *А. Н. Коврижных*

Подписано в печать 15.08.2016

Формат 60х90/8

Уч.-изд. л. 33,3

Тираж 500 экз.

Изд. № 150

ФГБОУ ВПО «Костромской государственный университет имени Н. А. Некрасова»
156961, Кострома, ул. 1 Мая, 14