

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Костромской государственный университет

**ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Кострома
2018

ББК 83.3 (2 Рос=Рус) я 43
Д 853

Печатается по решению редакционно-издательского совета КГУ

Редакционная коллегия:
Н. Г. Коптелова (научный редактор),
Н. К. Ильина, А. К. Котлов (ответственный редактор)

Рецензент:
кафедра русской словесности и культурологии
Ивановского государственного университета

Д 853 **Духовно-нравственные основы** русской литературы: сб. науч. статей / науч. ред. Н. Г. Коптелова; отв. ред. А. К. Котлов. – Кострома : Костром. гос. ун-т, 2018. – 168 с.

ISBN 978-5-8285-0970-6

Сборник научных статей подготовлен на основе материалов Шестой международной научно-практической конференции «Духовно-нравственные основы русской литературы» (Кострома, 27–28 апреля 2017 года), посвященной 50-летию научно-педагогической деятельности доктора филологических наук, профессора, заслуженного деятеля науки Российской Федерации Ю.В. Лебедева.

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

ББК 83.3 (2 Рос=Рус) я 43

16+

ISBN 978-5-8285-0970-6

© Костромской государственной
университет, 2018

*Посвящается
50-летию научно-педагогической деятельности
Юрия Владимировича Лебедева*



ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

УДК 821.161.1.09"20":378

Ю. В. Лебедев

*Костромской государственной университет
y.v.lebedev@yandex.ru*

О МОИХ УЧИТЕЛЯХ

В статье с большой теплотой и уважением рассказывается о вузовских преподавателях литературы, оказавших ключевое влияние на выбор жизненного пути автора, ставшего известным литературоведом и педагогом.

Ключевые слова: *литературоведение, историко-литературный процесс, учитель, педагог, Н. Н. Скатов, В. Я. Бахмутский.*

Yu. V. Lebedev

Kostroma State University

MY TEACHERS

With great warmth and respect the article relates the author's encounters with the Institute professors who influenced his further life's choice as a specialist in literature and lecturer.

Keywords: *literature studies, the historical and literature process, teacher, N. N. Skatov, V. Ya. Bakchmutsky.*

1

Мой выбор педагогического поприща был связан с увлечённостью литературой, с любовью к сельской школе и к деревенской природе. «Лес о тебе соскучился, – писала мне мама. – Ждёт тебя. Кажется, дом и тот тоскует, наверное, оттого так и холодно в нём. Дорого нам и делает нашу жизнь светлой то, что ты любишь дом, родину, нас...» Мама была права. Я действительно долгое время не мыслил себя городским жителем. Именно потому в августе 1957 года я и решил поступить на только что открытый в Костромском пединституте историко-филологический факультет с надеждой вернуться потом в родное село учителем.

Но жизнь моя сложилась иначе. Уже на первом курсе нас встретил молодой преподаватель, который сыграл ключевую роль в моей судьбе. Вместо школьного учителя он направил мой жизненный путь на стезю литературоведа, историка русской литературы. Этим преподавателем был Николай Николаевич Скатов. В первом семестре он читал нам курс введения в литературоведение. Все его лекции я, несмотря на свою вызывающую тогда безалаберность, аккуратно посещал и записывал. Тетрабочка с этими записями хранится у меня до сих пор, как драгоценная реликвия. Покоряла его эрудиция, широта культурных интересов, духовная независимость и свобода. К нему тянулись молодые сердца, к его советам прислушивались. За короткое время работы в Костроме он стал учителем и воспитателем целого поколения костромских литературоведов: В. А. Благово, Б. М. Козлов, А. М. Крупышев, В. В. Тихомиров, А. В. Торопова...

Николай Николаевич умел в своих лекциях не только увлекать эмоциональным освещением литературного материала, но и пробуждать научную интуицию, развивать творческий потенциал, воспитывать исследовательские умения и навыки студентов. Второй семестр второго курса ознаменовался для нас его лекциями по «Истории русской литературы XIX века», которые он читал в течение полутора лет. В отличие от многих талантливых педагогов, у которых нам посчастливилось учиться, Николай Николаевич пробуждал в нас не только любовь к литературе, но и живой интерес к историко-литературной науке, которая в его освещении открывалась нам полной тайн и ещё не разгаданных загадок. Так, как он делал это в своих лекциях и на практических занятиях, среди наших педагогов не умел делать никто. В его лекциях открывался высокий гуманитарный смысл литературоведения как науки, имеющей прямое отношение к самим основам национальной жизни, к генетическим корням её.

Это было литературоведение, адресованное всем и каждому, доступное и понятное, обладающее живым, образным, художественным языком.

Особое внимание он уделял не только разбору творчества отдельных писателей-классиков, но и анализу их окружения. Писатель у него погружался в литературный процесс, открывался перед нами как в творческой индивидуальности, так и в диалогической связи с общим движением отечественной литературы.

Николай Николаевич показывал, как во взаимодействии и диалоге русские писатели на наших глазах формировали индивидуальный облик национальной литературы. Творчество одного писателя открывалось навстречу другому, в многообразии просматривалось единство: внутри самой литературы выявлялся закон «общественной солидарности», упраздняющий непроницаемость отдельных художественных течений, направлений и школ.

Живой взгляд на писателя опирался в его лекциях на прочный фундамент исторической эпохи, литература включалась в общественную жизнь. Особую роль в его курсе играли обзорные лекции, в которых от литературных вершин мысль обращалась к писателям второго ряда, к раскрытию существенных сторон историко-литературного процесса в самом глубинном его течении. Национальная литература интересовала Н. Н. Скатова не только в лице отдельных и ярких её представителей, но и в её уникальном художественном единстве, в её национальном своеобразии, раскрывающемся на фоне западноевропейских литератур. Именно потому Николай Николаевич начинал свой курс необычно – с вводной лекции «Мировое значение русской литературы». После такого введения при изучении отдельных писателей в сознании студента не угасало ощущение художественного единства русской литературы, её неповторимого национального лица.

Замечательно, что литературная критика в те годы ещё не отпочковалась в особую дисциплину, и Николай Николаевич включал лекции о классиках русской критики в общий историко-литературный процесс. Более того, на четвёртом курсе мы слушали теоретический спецкурс Николая Николаевича о литературной критике и эстетике В. Г. Белинского. Этой проблеме была посвящена его кандидатская диссертация «В. Г. Белинский о критике. (Проблема критики в эстетике В. Г. Белинского)», которую он защитил в 1959 году.

Именно Николай Николаевич приобщил меня к чтению серьёзных литературоведческих книг. Он посоветовал приобрести монографию Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (М., 1957). Я купил её в книжном магазине, где в то время находился упразднённый ныне «за ненадобностью», а в те годы довольно богатый отдел «Литературоведение», и не просто прочёл, но тщательно её законспектировал. С этой книги началось для меня глубокое увлечение историей русской литературы, которое мне суждено было пронести через всю жизнь. А на четвёртом курсе под руководством Николая Николаевича я начал работу на тему «Романтизм Лермонтова», которую предложил потом в качестве реферата при поступлении в аспирантуру.

В своих лекциях Николай Николаевич стремился показать непреходящее значение тех художественных открытий, которые составляют душу нашей классики, сохраняют её вечную актуальность. Не случайно одну из своих книг он назвал потом «Далёкое и близкое». От «далёкого» мысль лектора устремлялась к «близкому»: раскрывая то, что сменяется, он обращал внимание студентов на то, что стоит, что удерживается неизменным в глубинном существе русской жизни. В своих лекциях Николай Николаевич показывал, что классическая русская литература торжествует над течением времени: наше прошлое оказывалось в самом прямом смысле нам близким, а наша современность, по неумолимой логике органического роста жизни и литературы, напоминала о далёком, в новых исторических условиях заново воскрешая его.

Такой подход к изучению литературы был далеко не безопасным в те годы, хотя они и вошли в летописи отечественной истории XX века под названием «оттепели». Николай

Николаевич, конечно, рисковал, когда в лекции о романе Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия», например, недвусмысленно намекал нам на «современность» ключевого слова «годить», провозглашаемого как образец благонамеренного поведения для русской интеллигенции. Раскрывая книгу и озорно поглядывая на аудиторию, Николай Николаевич читал: «Русские вы, а по-русски не понимаете! чудные вы, господа! Погодить – ну, приноровиться, что ли, уметь вовремя помолчать, позабыть кой об чём, думать не об том, об чём обыкновенно думается, заниматься не тем, чем обыкновенно занимаетесь... Например: гуляйте больше, в еду ударьтесь... Вот это и будет значить “погодить”» (2, 7).

2

А между тем во втором семестре второго курса у нас появился новый преподаватель зарубежной литературы – Владимир Яковлевич Бахмутский. Это был для нас второй щедрый подарок. Помню, как он явился в аудиторию сразу же после зимних каникул 1959 года и спросил, на чём остановилась в своих лекциях читавшая до него курс зарубежной литературы XVIII века Елена Борисовна Демешкан. Мы посетовали, что курс свой она дочитать не успела, что мы не слушали лекций о творчестве Гёте. «Ну, хорошо, начнём с Гёте», – с улыбкой сказал Бахмутский.

А далее случилось что-то необычное и непривычное. Голос преподавателя изменился, стал торжественным и напевным, в нём появилась неземная, далёкая от обыденной жизни интонация. Как будто грешный наш язык был не в силах проникнуть в тайны словесного искусства, и нужно было решительно изменить его, подняться над его будничной ипостасью, чтобы с его помощью эти тайны открылись нам. Казалось, что через лектора, через его вдумчивое, поющее слово, доносящееся оттуда, из глубины веков, с нами заговорил человек, лично знавший Гёте. Было такое ощущение, что произошла какая-то подмена, что устами нашего современника заговорил человек, обладающий пророческим даром всеведения и мудрым глаголом пророка.

Мы застыли в оцепенении, жадно ловили каждое слово, забыв о записи. А он ходил вдоль аудитории, погружённый в себя, изредка бросал взгляд в нашу сторону и вершил своё вдохновенное проникновение в жизнь и творчество Гёте. Постепенно, неторопливо и зримо раскрывалась нам глубина художественной мысли Гёте, неразрывно связанная с его личностью, с его эпохой. В течение десяти аудиторных часов мы погружались, как замороженные, в мир великого гения немецкой литературы, в мир «германского Пушкина». Это было торжество лекторского искусства, перед нами выступал человек, обладавший редким сердечным умом и даром художественного слова.

«Бахмутский живёт “вслух”, – сказала о нём в 1969 году, в дни его пятидесятилетия в Москве, коллега по кафедре Ольга Игоревна Ильинская. – Есть лекторы-ораторы, захватывающие слушателей эмоциональностью и блеском формулировок. Есть лекторы, не наделённые ораторским даром, но увлекающие глубиной и серьёзностью мысли. В лекциях Бахмутского есть изящество словесной формы, есть и глубина мысли. Но ему сверх того дана способность, которой обладают немногие. Его лекции – творческий процесс разыскания истины, в который втягивается вся аудитория. Анализируемое произведение предстаёт перед сознанием его слушателей многослойным и многозначным. Один за другим, как геологические пласты, в его лекциях обнажаются пласты смыслов произведения. Мы идем за лектором-исследователем все дальше и глубже, не отбрасывая уже найденного, но и не признавая его окончательным» (1, 286).

Под руководством Владимира Яковлевича я написал первую в своей жизни научную работу. По учебному плану мы, студенты историко-филологического факультета, кроме литературы и русского языка обязаны были писать курсовую работу по истории. Мне очень

не хотелось этим заниматься, и Бахмутский нашёл выход. Он предложил мне тему, которая с его благословения была зачтена как курсовая по истории: «Романтический историзм Гюго в романе “Собор Парижской Богоматери”». Работая над темой, я несколько раз посещал его в комнате студенческого общежития на проспекте Текстильщиков. В общении со студентами он не допускал фамильярности и держал дистанцию. Впрочем, в дружеской близости с ним и не было никакой нужды, потому что он в наших глазах оставался человеком не от мира сего. Он жил там, далеко и высоко от нас, в мире великих писателей прошлого. Мы и воспринимали его не иначе, как живым их современником.

Лекции Владимира Яковлевича произвели на меня такое сильное впечатление, что я испытывал удовольствие имитировать их вслух. По-видимому, это получалось у меня довольно удачно. Мои однокурсники частенько просили воспроизвести манеру его чтения, и я всегда охотно это делал. А летом 1960 года на пионерской практике в Кузнецове я «укрошал» по вечерам хулиганистых пионеров старшей группы лекциями «под Бахмутского», которые им очень нравились. Мальчишки, к удивлению лагерного начальства, дружно ложились в кровати до отбоя, чтобы послушать обещанную им очередную импровизацию о романах Бальзака, Стендаля или Гюго.

Последняя лекция, прочитанная им летом 1960 года, была посвящена творчеству Уитмена. Мы догадывались, что он покинет нас, хотя, оканчивая курс, он дал нам список текстов по истории зарубежной литературы новейшего времени. Эта прощальная лекция закончилась овациями. Гета Хромушина (Хомякова) от всего нашего курса поднесла в дар любимому преподавателю, отдавшему нам полтора года одухотворённого и радостного общения, книгу о творчестве Шекспира. Но боготворимый учитель принял восторги аудитории как-то отстранённо. Собрав свой портфель, он молчаливо поклонился и удалился от нас навсегда...

Была у меня после отъезда Владимира Яковлевича из Костромы лишь одна встреча с ним в апреле 1965 года. Я приезжал в Москву из Ленинграда в аспирантскую командировку и работал в отделе рукописей Библиотеки имени В. И. Ленина. Однажды, выйдя из Дома Пашкова, я встретил на улице Бахмутского, который разговаривал с приятелем. Как восторженный дурачок, я бросился к нему навстречу. Он с удивлением посмотрел на меня, как-то опасливо отстранился и вежливо пробурчал что-то похожее на приветствие. Но по выражению его лица я понял, что он или забыл меня, или устал от непрошенных и неуместных встреч со своими бывшими студентами. Теперь я могу его понять, но тогда мне было обидно, и какое-то горькое чувство осталось от этого случайного свидания.

Незадолго до его смерти я встретился в Щелькове с преподавателями литературы во ВГИКе и узнал с удивлением, что Бахмутский не только жив и здоров, но до сих пор заведует кафедрой и читает лекции. Я не выдержал и послал ему тёплое письмо, вложив его в томик «Сказок» Салтыкова-Щедрина, вышедший в свет с моей вступительной статьёй и комментариями. Ответа на моё ностальгическое послание я ждал, но так и не дождался...

Тамара Владимировна Сергеева, учившаяся у него во ВГИКе, очень тонко почувствовала и точно передала эту особенность характера Владимира Яковлевича: «Мне всегда казалось, что Бахмутский чувствовал себя одиноким. Почему? Не знаю. Такое складывалось впечатление. Такой была его улыбка, такими были его глаза... Он окружал себя невидимой, но такой ощутимой “преградой”, что, казалось, – подойти к нему можно только для того, чтобы спросить что-то о литературе. Ничем другим нагружать его невозможно, *немыслимо*, страшно...» (1, 313).

Я бережно храню записи лекций Бахмутского, но, к сожалению, забыл интонацию и ритм его речи. Раньше, стоило мне взглянуть в тетрадь, как тут же они оживали в памяти. А теперь старые записи «оглохли» и утратили свой живой аромат. Недавно я нашёл в интернете магнитофонное воспроизведение двух лекций Владимира Яковлевича, сделанное студентами

ВГИКа в 2001 году. Прислуживаясь к слабеющему старческому голосу моего кумира, я хотел воскресить в памяти былое. Но от того Бахмутского, которого мы слушали в 1959–1960-х годах, тут не осталось и следа.

И вот гляжу я в безмолвные студенческие тетрадки 57-летней давности, силюсь вызвать из небытия молодого Бахмутского, и слёзы набегают на мои старческие глаза: чернильные строчки расплываются, а далёкий, позабытый голос никак не хочет воскреснуть...

3

Но вернусь к коренному нашему любимцу. Благонамеренно «погодить» Николаю Николаевичу Скатову в Костроме, увы, не пришлось. Ещё Достоевский предупреждал: «Любит современный человек падение праведника и позор его». В 1961 году неожиданно для нас начались гонения на учителя, организованные в институте его недоброжелателями. Гроза надвинулась после того, как три молодых энтузиаста – Н. Н. Скатов, Ф. В. Цанн-кай-си и М. Ф. Пьяных – явились к директору института с серьёзными намерениями. Они настойчиво предлагали освободить студенческую жизнь от формализма, дать ей больше самостоятельности и свободы, проводить ежемесячные литературные среды с обсуждением новинок современной литературы, встречаться с костромскими писателями, обсуждать спектакли областного театра, знакомить молодёжь с новыми направлениями в современной музыке, а главное – разрешить критику институтских порядков в студенческих газетах «Педагог» и «Молодость». Особенную активность проявил в этом взыскательном разговоре Николай Николаевич Скатов.

Фёдор Маркович Землянский, директор института, читавший нам курс истории партии советского периода, насторожился. Неоправданно дерзким показалось ему такое настойчивое вольномыслие подчинённых ему беспартийных коллег.

Замечу, что Фёдор Маркович был участником обороны Сталинграда. С воодушевлением он освещал на лекциях по истории партии «10 сталинских ударов» по фашистской армии! Запомнился его рассказ о критическом положении наших войск в первый год войны, о тяжёлых сомнениях, которые посещали его тогда. С увлечением он рассказывал нам о трудолюбивом народе Китая, где ему пришлось побывать после войны. Фёдор Маркович умел освобождать свои лекции от формализма и официальности. Студенты его уважали.

Но старая партийная закалка конца 1930-х годов сказывалась как в его мировоззрении, так и в руководстве институтом. А «сигналы» о «вольностях», допускаемых Н. Н. Скатовым как в общении со студентами, так и на академических лекциях, ему давно уже поступали. Тут же, как водится, нашлись давно сидевшие на чеку завистники и недоброжелатели.

Решили проверить «благонадёжность» молодого учёного. На лекцию, посвящённую творчеству Салтыкова-Щедрина, не без рассчитанного умысла нагрянула комиссия, в которую вошли старые члены партии, испытанные большевики.

Николай Николаевич говорил, что в «Истории одного города» освещается жизнь вымышленного города Глупова с 1731 по 1825 годы, что в фантастических героях и событиях есть отзвуки реальных происшествий этого времени. Но Салтыков-Щедрин допускает «анахронизмы». Он показывает, что речь идёт о таких явлениях отечественной истории, которые остаются неизменными во все эпохи и все времена. И когда Николай Николаевич говорил о градоначальнике Двоекурове, который повелел глуповским обывателям сеять повсеместно горчицу и персидскую ромашку, у студентов возникала прямая связь с современностью: в те годы шла знаменитая «кукурузная эпопея» Никиты Сергеевича Хрущёва.

Лекция вызвала у молодёжи живую реакцию. Валерий Благово, сидевший на последней парте, то и дело вскакивал, улыбался, потирал руки, восторженно жестикуюлировал. Этот факт был отражён в протоколе комиссии, который я обнаружил потом в кафедральном архиве.

Судя по этому протоколу, комиссия оценила лекцию резко отрицательно. Не секрет, что некоторые коллеги с недоверием и завистью отнеслись к молодому учёному и педагогу. Его обвинили в антисоветских настроениях, намеревались лишить учёной степени и права преподавания в вузе. Уже состоялось обсуждение на заседании кафедры, вынесшей отрицательный приговор, уже прошла грозная экзекуция на специально созванном Совете института. Враги нашего кумира торжествовали.

Но тут, неожиданно для «неистовых гонителей», поднялась костромская молодёжь. В защиту любимого учителя она организовала петицию. Её скрепили своими подписями не только филологи.

К сожалению, я не сохранил копию этого письма, которое сочинял, уединившись в библиотеке. Помню, что речь в нём шла о благотворных переменах, наступивших в стране, о появлении нового поколения молодых преподавателей, которые являются выразителями этих назревших изменений, о несправедном, злокозненном неприятии, которое они встречают в лице старых педагогов-консерваторов.

Мы с Эдиком Копёнкиным обошли все комнаты в студенческом общежитии на проспекте Текстильщиков 14 с предложением-просьбой подписать это письмо. Входя в очередную комнату, Эдик говорил: «Значит, так! Берём быка за рога: вы знаете Николая Николаевича Скатова?!»

Конечно же, все его знали: ведь в институте тогда было всего три факультета по 50 студентов на каждом курсе. Некоторые студенты с других факультетов посещали его лекции. Не подписали письмо считанные единицы – комсомольские вожаки, близкие к начальству. Они и доложили в ректорат о нашей «преступной» акции.

В это время, весной 1961 года, Фёдора Марковича Землянского неожиданно для нас сменил на посту директора института Михаил Иванович Синяжников. Ему донесли, что самую «вредоносную» активность в поддержке Скатова проявили студенты второй группы четвёртого курса. Новый директор вызвал всю нашу группу к себе.

Мы расселись на стульях в его кабинете и ждали приговора. Помню, что Михаил Иванович держал в руках пластмассовый нож для резки бумаги, периодически постукивал им по письменному столу и внушительно утверждал после каждого удара, что мы поступили опрометчиво, что нас ожидают неприятности: «Николаю Николаевичу предъявлены серьёзные политические обвинения партийной организацией института, и ваше заступничество свидетельствует о мировоззренческой незрелости, достойной наказания по комсомольской линии».

Милый и добродушный Михаил Иванович уже не понимал, что от юношей шестидесятых годов такие «казённые» обвинения и приговоры по поводу партийной «линии» и комсомольской «ответственности» отскакивали, как от стенки горох. Старшее поколение, к которому он принадлежал, озадачивала и возмущала свобода и безоглядность в отрицании детьми того, что они, отцы, считали непререкаемым авторитетом, непоколебимым символом их веры.

Увещевания директора на нас не подействовали. Письмо мы послали в «Литературную газету». Кто-то подсказал, что его надо отпустить не в обычный ящик, а в почтовый вагон поезда «Кострома – Москва». Иначе его могут перехватить местные власти. Володя Афионов выполнил это поручение. Письмо дошло по назначению и возымело неожиданное для наших противников действие. В Кострому приехал авторитетный корреспондент «Литературной газеты», будущий директор Института мировой литературы Феликс Феодосиевич Кузнецов. Институтское начальство, ознакомившись с письмом студентов и почувствовав неприятности в случае его опубликования, не на шутку перепугалось. Ф. Ф. Кузнецова уговорили не печатать письмо в газете, заверив, что дело против Скатова останется без последствий.

Институтское начальство выполнило это обещание. Но в сентябре 1961 года Николай Николаевич Скатов покинул Кострому. В Ленинградском педагогическом институте

им. А. И. Герцена он подготовил и защитил докторскую диссертацию «Некрасов и русская лирика второй половины XIX – начала XX века». В течение многих лет он заведовал кафедрой истории русской литературы ведущего вуза нашей страны.

В 1987 году его назначили директором крупнейшего в нашей стране академического Института русской литературы (Пушкинского дома), избрали членом-корреспондентом Академии наук СССР. Затем он стал членом президиума Санкт-Петербургского научного центра РАН, заместителем председателя экспертного совета ВАК РФ, главным редактором журнала «Русская литература». В течение восемнадцати лет Николай Николаевич возглавлял Пушкинский дом, сохраняя его научный потенциал в самые тяжёлые для нашей страны времена.

Человек мудрый и душевно щедрый, он простил причинённые ему в Костроме обиды. Связь с родным институтом, а потом и университетом он поддерживал всегда, причём связь действенную и результативную. Именно он приложил максимум усилий к формированию в Костроме научной литературоведческой школы, именно он участвовал в изданиях некрасовских сборников в качестве первоначального их редактора, именно он помогал костромичам в организации и проведении ежегодных литературоведческих конференций.

Счастлив тот человек, на пути которого встретился настоящий учитель. Я принадлежу к числу таких счастливых людей. Лев Толстой говорил: «Если учитель имеет только любовь к делу, он будет хороший учитель. Если учитель имеет только любовь к ученику, как отец, мать, – он будет лучше того учителя, который прочёл все книги, но не имеет любви ни к делу, ни к ученикам. Если учитель соединяет в себе любовь к делу и к ученикам, он – совершенный учитель». Николай Николаевич Скатов был и остаётся для меня именно таким совершенным учителем.

Литература

1. *Бахмутский В. Я.* Пороги культуры. М., 2005.
2. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: в 20 т. Т. 15, кн. 1. М., 1973.

РАЗДЕЛ I. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

УДК 821.161.1.09"18/19"

А. Н. Пашкуров

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

АКСИОЛОГИЯ М. Н. МУРАВЬЕВА (К ВОПРОСУ О ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЯХ В ПРОЗЕ ПИСАТЕЛЯ)

В статье рассматривается своеобразие нравственных воззрений видного российского просветителя, основателя русского сентиментализма и предромантизма Михаила Муравьева, на примере эволюции прозы писателя. Выявлен диалог европейских просветительских тенденций с традициями Православной этики.

Ключевые слова: М. Н. Муравьев, эпоха Просвещения, русское просветительство, аксиологический аспект, традиции православной этики.

A. N. Pashkurov

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

M. N. MURAVIEV'S AXIOLOGY (ON THE MORAL AND SPIRITUAL VALUES IN THE WRITER'S PROSE)

The article deals with the uniqueness of moral views of an outstanding Russian enlightener, the founder of Russian sentimentalism and pre-romanticism Mikhail Muraviev examining the evolution of the writer's prose. The dialogue between the European Enlightenment trends and traditions of the Orthodox ethics is revealed.

Keywords: Muraviev, axiological program of the Russian prose in the last quarter of the XVIII-th century.

Аксиология Михаила Никитича Муравьева, выдающегося русского просветителя второй половины XVIII – начала XIX в., одного из зачинателей отечественного сентиментализма и предромантизма, занимает в истории российской словесности совершенно особое место. Во многом именно система нравственно-эстетических ценностей в творчестве этого до сих пор не до конца оцененного по достоинству писателя выступает связующим звеном двух столетий, XVIII и XIX, в литературной культуре России классического периода. Вл. Н. Топоров, автор первой системно-комплексной трехтомной монографии, посвященной художественным открытиям литератора, вообще склонен был представлять фигуру М. Н. Муравьева как символическое порубежье в истории русской литературы, как фигуру, при появлении которой вся система нравственных задач словесности начинает четко группироваться по страницам периодов «до» или «после» Муравьева (13, т. 1). Центр муравьевской аксиологической системы – оригинальное учение автора о Добродетели.

Учение это создавалось Муравьевым в многостороннем диалоге с мировой философской и эстетической мыслью разных эпох. Наряду с классическим почитанием античности («Нет ни одной черты величественного и чудесного стихотворца, которая не была бы в сокровищнице древних» (7, 234)), прозрачно раскрывается в литературно-нравственной идеологии писателя и влияние европейской мысли эпохи Просвещения: Л. И. Кулакова подчеркивает в этой связи следующие знаковые параллели: «Мировоззрение его окончательно складывается под влиянием Шефтсбери, Гетчисона, умеренно либеральный, компромиссный характер учения которых соответствует тенденциям самого Муравьева» (4, 455). Бесспорно, нельзя не отметить и интерес Михаила Никитича к трудам Руссо, мысли которого во многом были ему близки. Особенно Муравьеву в руссоизме, по-видимому, была интересна концеп-

ция «естественной религии», «религии сердца и совести», не признававшей «никакой догмы и культа» (2, 187). При этом Бог, признаваемый писателем-просветителем, – отнюдь не карающий Бог, как у многих его современников-масонов, а добрый, всепринимаящий и всепонимающий (в Европе Нового времени характерное новое видение наблюдается в близкой нашему автору английской моральной философии – к примеру, в «Эстетике» Френсиса Хатчесона: «Божественное правление основано на мудрости и доброте» (14, 258)). В этой связи определенное влияние оказал на мировоззрение М. Н. Муравьева и германский философ-моралист Христиан-Фюрхтеготт Геллерт (подробнее – см.: (10)).

Центральный вопрос, вытекающий из такого миропонимания, – вопросу соотношении Бога, Природы и Человека. Природа и Человек, по глубочайшему аксиологическому убеждению Муравьева, созданы Богом и находятся в гармоничном союзе – в том случае, если человек нашел дорогу к истинному свету. Препяды на пути к этому свету – лишь временное блуждание в неведении, поиск ответов на вопросы о Мироздании и Высшей Силе. В процессе рассуждения писатель постепенно приходит к ключевому выводу: «Всевышнее существо не без намерения облекло неким облаком пред нами собственную сущность. Величественное чествование отдают ему простые сердца, совершенных неведением» (5, 370). Постигая чудеса Божьего Мира, нужно полагаться не только на знание, но и на сердце, итогом чему выступает гармония взаимодополнения между ними: «Если чувствование означает границы добра и зла, то разум однако должен утверждать стопы странствующего между ними» (5, 374).

Одно из важнейших мест в учении Муравьева занимает философия Природы: «Красоты природные преимуществовали над красотами условными» (7, 296). Глубокое понимание природных явлений первостепенно важно именно для нравственного совершенствования человека: «Природа помогает человеку обрести сознание своего человеческого достоинства, душевного равновесия и земного благополучия» (1, 325). Итог – вновь – нравственно-религиозный: «Зрелище природы, зрелище себя – <явления>, возвышающие к величественному зрелищу Невидимого» (7, 324).

С этой идеей у Муравьева связан и один из определяющих мотивов предромантизма – Уединение. Человеку, чтобы осознать все свои поступки и помыслы, необходимо отойти от мирской общественной суеты, уединиться, найти тишину и покой своему разуму и сердцу. В «Дщцах для записывания» – ранняя вариация мотива: «Прекрасно и уединение» (5, 375). В «Мыслях, замечаниях, отрывках» уединение уже перестает быть лишением: «Уединение необходимо писателю <...>. Чистое невозмущенное сердце вкушает прелесть писания совершенно» (7, 308). <В уединении> «я познаю мое сердце, углубляюсь в него и радуюсь жизнью своей, радуюсь, что сам собою могу обходиться» (7, 306). Интересно, что уже в «Дщцах...» с идеей о самопознании и с мотивом уединения неразъединимо слит мотив воображения, художественно-нравственных поисков писателя: «Не оно ли в самое сие мгновение вливает в душу мою сию недвижность удовольствия, сие трогательное безмолвие, способное исторгнуть слезы и улыбку, и восхитительное обращение на самого себя» (5, 376).

Аксиома стремления к добродетели, по мнению Муравьева, должна объединить «чистые сердца» в одну семью. При этом писатель разделяет единую изначально картину на две ветви: семья как союз, скрепленный кровными узами – и Всеобщая Семья «добродетельных сердец». Идея о всеобщей Семье является одной из определяющих в творчестве как писателей-сентименталистов, так и теоретиков масонства этого времени. По мысли Геллерта, идеи которого были значимы и для масонов и для Муравьева: «...люди являются членами единого величайшего семейства божиего» (12, 12). Муравьев развивает эту идею глубже, считая, что в общей Семье может жить любой человек вне зависимости от его рода и состояния. Черты человеколюбия и друженности относятся, по Муравьеву, ко всему человечеству: «Какое наслаждение говорить в самом себе: я не оскорбил никого! Я люблю, и стараюсь всех любить, не исключая тех,

которые меня не любят!» – «Всегда дружество почтенно, свято» (7, 292). Человек, по мнению Муравьева, тогда только достигнет внутренней гармонии, счастья, когда отведет добродетели в своей жизни ведущее место: «Добродетель со счастьем души имеет тайное согласие» (7, 312).

В оригинальной прозе М. Н. Муравьева составляется настоящая «книга о Добродетели». Одной из первых ступеней, ведущих в этот мир, становится тема добродетельного отъединения на лоне природы от ложной цивилизации города, в недалеком будущем обращающаяся в рефрен всей аксиологии отечественного сентиментализма.

В 90-е годы XVIII века Муравьев создает повесть «Обитатель предместья». Ее герой, мечтатель и философ, покидает мир цивилизации, воплощенной в образе города, и находит тихую пристань в сельском предместье (сравним в известной предромантической элегии писателя: «Приятно мне уйти из кровов позлаченных / В пространство тихое лесов невозмущенных, / Оставив пышный град, где честолюбье бдит» («Ночь», <1776>, <1785>, <?> (8, 160)).

Для чего же герой Муравьева отказывается от цивилизации и праздности городской жизни, для чего ему приходится испытывать муки от разлуки с близкими людьми? Самая заветная мечта, и писателя и героев в его произведениях, – «Поиск гармонии, ... существовавшей среди людей, не испорченных цивилизацией» (3, 46).

Чем же привлекает жизнь на лоне природы героя муравьевской повести «Обитатель предместья»? Прежде всего – своей гармоничностью, простотой и естественностью: «Какой приятный запах от сена, разбросанного по лугу <...>. В приятной ложине извиаается ручей, по берегам которого разбросано несколько кустов орешника. Ручей бежит по песку и по камешкам. Вода его чиста и холодна» (6, 69–70). Пейзаж классичен для идиллии сентиментализма, рисующей невинную, «пастушескую» жизнь на лоне природы. В «Обитателе предместья» появляются в этой связи и зачатки своеобразного психологического реализма: пейзажная деталь может быть одновременно связана и с природой и с психологическим состоянием человека: «Погода имеет какое-то влияние надо мною. Влажный воздух, покрытое тучами небо, не отнимая внутреннего спокойствия души моей, производит во мне некоторую важность, склонность к размышлению» (6, 75). Причем союз Природы и Человека неотделим у Муравьева от Божественного начала, в итоге обожествляется и сама природа: «Пройди взором необъятные пустыни неба, они усыпаны солнцами, которые другим мирам светят <...>, и шар сей, на котором мыслящие существа проводят краткую жизнь, становится точкой в чине Природы» (6, 83). Природа для Обитателя и других героев Муравьева – сокровищница мудрости и храм Божий, именно она помогает человеку изучить, осмыслить самого себя в гармонии с окружающим миром, а также с самим собой. Человек, открывая тайны природы, начинает видеть всё иначе, глубже – и размышлять над более высокими загадками, соприкасается с Божественным началом: «Все, что окружает тебя, ты сам, твоя бессмертная душа, все носит на себе священное напечатление Его могущества и благодати» (6, 83) (интересна параллель в лирике: «Леса ликуйте, горы, волны: / Грядет всевышний между вас. / Все вышнего пределов полны...» («Божие присутствие» <?> (8, 245)).

Бог, Природа и Человек соединяются в одно неделимое целое. Но не каждый человек способен обрести это ощущение целого. Эта способность дарована лишь чистым, чувствительным сердцам: «Великолепие и вся красота природы внимаются только невинным сердцем» (6, 82). Лишь доброе и добродетельное сердце может помочь человеку найти дорогу к Богу («И сердце чисто – храм Его!» («Божие присутствие» (8, 245)). Вл. Н. Топоров так говорит о направлении мысли Муравьева в «Обитателе предместья»: «От описания домишка – к описанию окрестности, от настоящего к прошлому, от вещного, природного – к человеческому и добродетельному» (13, 451).

Главной задачей человека в поисках счастья и дороги к Богу становится очищение своего сердца. Для этого человек должен обратиться внутрь себя, проанализировать все свои по-

ступки и помыслы. В этом ему как раз и помогает уединение: «Тут уединяюсь, вхожу в самого себя, вопрошаю в безмолвии сердце моео всех его движениях, о всех помыслах, действиях, поступках» (6, 72–73) (сравним рефрен в поэзии: «Дай лишь в лоне своем убежище мыслящей музе; / Скрой в себе ты ее в те полные чувствий мгновения...» («Роща», <1777> (8, 169))).

Моменты, когда в человеке главенствует желание побыть одному, проходят, и у него возникает потребность в общении. Так появляется в повести Муравьева тема дружества: «Я имею приятелей, потому что без дружества человеку жизнь была бы неприятна. Как можно жить одному! любить только самого себя! никому не быть полезным!» (6, 71). Дружественность для Муравьева есть первая из величайших добродетелей: «Кто называет дружбу, называет добродетель» (6, 104).

Вообще, если брать все образы друзей и близких повествователя в целом (священник, помещик, соседи-помещики, образ благодетельного наставника из прошлого), то создается впечатление некой общей семьи, в широком смысле этого слова. Здесь есть отец (священник), который «имеет попечение о своих прихожанах, так, как отец о детях» (6, 70), и есть дети (прихожане), «объединенные усердием и доброжелательством» (6, 89). Вместе эта семья встречает радостные вести, вместе скорбит по ушедшим. Узнав о том, что на войне был убит отец одного мальчика, эта Семья Чистых Сердец усыновила сироту: «Единогласно все собрание наше взяло сироту в особое свое покровительство» (6, 90). Даже с крестьянами и слугами члены этой Семьи обращаются как с равными: «Говоря со слугами своими, он никогда не забывал, что говорит с людьми» (6, 93).

Тема большой единой человеческой Семьи будет развиваться и в другом прозаическом произведении Муравьева – в повести «Эмилиевы письма». Здесь с этой темой связана идея о первоприродном равенстве людей в независимости от классово-национальных и других различий. Заметим, что П. А. Орлов, например, считал, что у Муравьева в «Эмилиевых письмах» присутствует «утопия в описании деревенского праздника, в котором участвуют и господа и крестьяне» (это «утопический рецепт оздоровления общества») (9, 101). Нам представляется, что все несколько сложнее: писатель действительно верил в это: «Мы позабыли различие состояний и помнили только, что мы люди» (6, 102).

Богатство и власть даются человеку, по мнению писателя, для того, чтобы он имел больше возможностей помогать другим людям: «Богатство, почести, знатность, кажется, получил он только для того, чтобы быть полезным большему числу людей» (6, 143). Главное же богатство, сокровище человека – его добродетельное, чистое сердце: «Чувствую сердце мое способным к добродетели. Оно бьется со сладостною чувствительностью при едином помышлении о каком-нибудь деле благотворительности и великодушия» (6, 102).

Постепенно в «Эмилиевых письмах» автор переходит от темы «Семьи чистых сердец» к теме «Семьи соотечественников»: «Нет упражнения важнее и приличнее человеку, как служить своему обществу, защищать бессильного и участвовать в благополучии целой страны» (6, 156). Жить и умереть за свое Отечество – вот, по мнению Муравьева, одна из главных человеческих добродетелей: «Всечасное его желание было жить и умереть для пользы Отечества» (6, 128).

Ключевую роль в представлениях писателя о добродетели играют те действия и упражнения, которые развивают и раскрывают чистую человеческую душу. Так появляется ведущий для Муравьева культ искусства: «Все они <изящные искусства> обращаются к чувствованию и воображению, все доставляют увеселение чистое и возвышенное, достойное человека» (6, 152). Общественно-значимые исторические события – и те отступают перед «внутренними действиями», изменениями в душах героев. Символично и справедливо замечание Вл. Н. Топорова, как раз на примере «Эмилиевых писем»: «Бедность ... в узком смысле слова событиями, приглушенность их и вытекающая отсюда слабая сюжетность, <...>, безусловно компенсируется богатством внутренней жизни, событиями, так сказать, ума, души, сердца» (13, 424).

Мы уже отмечали относительно героя «Обитателя предместья» то, что одной из главных его забот становится работа над собой, над своим внутренним миром. То же можно сказать и о герое «Эмилиевых писем»: «Прогулка – не эгоистическое отлынивание отдела или от злобы дня: она тоже дело и тоже, если угодно, императив повседневной жизни, но это дело внутреннее: душа, сердце, разум им затронуты, разбужены, устремлены в широкое пространство свободы» (13, 402).

Но работа над собой – это не единственный труд, достойный героев Муравьева. Не менее важен диалог с миром и с его нравственными ценностями, диалог, основы которого закладываются в Семье – в союзе близких людей, связанных кровными узами. Эта тема получила свое развитие еще в «Обитателе»: «Сколь счастлив тот, кому благосклонное небо сохранило древнего родителя. <...>. Скажите, вы, наслаждающиеся ласками нежной матери, какое чувствование может быть для вас сладостнее того, которое наполняет сердце ваше при ее объятии?» (6, 114–115). Родители в произведениях Муравьева становятся зачастую учителями и главными наставниками на пути добродетели своих детей. Основной труд родителя-наставника, по мнению автора, – это воспитание чистого сердца в своем ребенке-ученике: «Дарования природные украсил он воспитанием и учением» (6, 169).

Достойные для подражания примеры человек может найти не только среди окружающих его людей, среди современников, но и в мудрости книг: «Чтение будет служить тебе орудием приобретения добродетели» (6, 260). Чтение сыграло важную роль в творческом развитии и самого Муравьева: «Хотя для Муравьева “образцом” может стать только природа, тем не менее чтение великого... писателя и присвоение всех его “прелестей” играют важнейшую роль в идеальном творческом процессе» (11, 525).

Через состояние природы Муравьев с необычайной точностью мог передавать динамику различных психологических состояний человека, пластику человеческой души. Показательна картина в «Эмилиевых письмах»: «Тучи грозные, мрачные, чреватые дождем и громом, похитили у нас свет солнца, среди полудня. Боязливое ожидание содержало всех в сомнении. Предшественник бури, вихрь, пробежал по мрачному небу. Вдруг грянул первый удар грома, и блеснула молния. Я старался владеть собственным страхом, чтобы удивляться величеству природы. <...>. Тьма легла на землю» (6, 148–150). Так в центре внимания автора оказываются переживания человека и окружающий его меняющийся мир. Это уже – ярчайшая черта предромантизма.

Музыкально-образный итог – образ Радуги: «К вечеру величественное зрелище уступило место приятному. Истощенные облака исчезли. Возвратилось безмрачное небо и зной. Роскошное благоухание исполнило воздух. <...>. Яркими цветами отразилась радуга на виляющих в воздухе капельках...» (6, 150). В душу героя приходят светлые и нежные чувства, Ужасное уступает место Прекрасному (подобно тому, как происходит в муравьевской идиллии «Роща»: «Ах! Я видел мгновение, в которое зоря выходила ... / Тихая светлость объемлет мою умилившуюся душу» (8, 169)).

Главные идеи аксиологии Муравьева:

- 1) Человек, чтобы обрести внутреннее спокойствие, бежит от мнимой цивилизации города к естественной простоте и красоте природного мира;
- 2) наблюдая за природными явлениями, герои Муравьева нравственно очищаются, познают свое сердце и саморазвиваются. Чтение книг, поэзия и музыка, диалог с искусством – самые важные учителя;
- 3) природа помогает человеку обрести первые основы его счастья;
- 4) люди должны стремиться быть всеобщей Семьей «добродетельных сердец», где нет различий в состоянии и положении, где вместе встречаются беды и радости, такова и семья соотечественников с любовью к Родине;

- 5) «Кто называет дружбу, называет добродетель» (6, 104);
 6) главная должность человека – быть полезным другим людям, в каждом нужно воспитать чистое сердце и просвещенный разум;
 7) целью человеческого существования является обретение гармонии на земле и союза с Богом на небе.

Литература

1. *Жинкин Н. М. Н. Муравьев* // Изв. отд. русского языка и словесности. 1913. Т. 18, кн. 1. С. 273–352.
2. *Кочеткова Н. Д.* Идеино-литературные позиции масонов 80–90-х годов XVIII века и Н. М. Карамзин // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. С. 181–198.
3. *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма. СПб., 1994.
4. *Кулакова Л. И. М. Н. Муравьев* // История русской литературы: в 10 т. Т. IV: Литература XVIII века, ч. 2. М.; Л., 1947. С. 454–461.
5. *Муравьев М. Н.* Дщицы для записывания // Утренний свет. СПб., 1778. Ч. IV. С. 368–378.
6. *Муравьев М. Н.* Полное собрание сочинений. СПб., 1819. Ч. 1.
7. *Муравьев М. Н.* Полное собрание сочинений. СПб., 1820. Ч. 3.
8. *Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967.
9. *Орлов П. А.* Русский сентиментализм. М., 1977.
10. *Паикуров А. Н.* «Добродетель человеколюбия»: М. Н. Муравьев и Х.-Ф. Геллерт (к проблеме диалога России и Германии в эволюции «моральной философии» XVIII столетия) // Deutsch-russischer Dialoginden Philologien. Sonderdruck, 2001. С. 161–165.
11. *Росси Л.* К поэтике русского сентиментализма: отрывки // Contributi Italianial XII Congresso Internazionale Degli Slavisti.Napoli, 1998. С. 511–539.
12. Статьи, избранные из нравоучения добродушного Геллерта... СПб., 1820.
13. *Топоров В. Н.* Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга I. М., 2001.
14. *Хатчесон Ф.* Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. М., 1973.

УДК 821.161.1.09"18"

Ю. А. Луковкина

Ульяновский государственный педагогический университет им. И. Н. Ульянова
gruzdeva_julya@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ КОММУНИКАТИВНОЙ СТРАТЕГИИ АВТОРА В ПОВЕСТИ Н. М. КАРАМЗИНА «СИЕРРА-МОРЕНА»

В статье рассматривается коммуникативная стратегия автора через анализ реализации рассказчиком частных стратегий самопрезентации, установления контакта, удержания внимания. Повесть «Сиерра-Морена» сопоставляется с повестью «Остров Борнгольм», при этом автор статьи, опираясь на традицию их сближения в содержательном плане, выявляет различия в повествовательной технике и коммуникативной структуре повестей.

Ключевые слова: коммуникативная стратегия, коммуникативная структура, повесть, автор, рассказчик, Н. М. Карамзин.

Y.A. Lukovkina

Ulyanovsk State pedagogical University named after I. N. Ulyanov
gruzdeva_julya@mail.ru

THE FEATURES OF REALIZATION OF THE AUTHOR'S COMMUNICATIVE STRATEGY IN N. M. KARAMZIN'S STORY "SIERRA-MORENA"

The article considers the communicative strategy of the author who analyses the storyteller's implementation of particular strategies of self-presentation, of establishing contact and holding attention. The story "Sierra-Morena" is compared with the story "Ostrov Borngolm", herewith the author, following the tradition of their convergence in terms of content, identifies the differences in the stories' narrative technique and communicative structure.

Keywords: communicative strategy, communicative structure, story, author, storyteller, N. M. Karamzin.

Повести Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена» (альманах «Аглая», 1794 и 1795 годы соответственно) литературоведы называют «предромантическими» (В. Биткинова, Л. В. Крестова), впитавшими в себя традиции как готической литературы, так и фольклорных жанров (баллады, сказки, в частности). При этом данные повести рассматриваются нередко в общем контексте, анализ одной из них неизбежно содержит сопоставление и отсылки к другой. Отмечая наличие общего контекста (обе повести опубликованы в альманахе «Аглая», обе носят новаторский и в то же время поисковый характер, предвосхищают романтическую литературную традицию, обе, по замечанию В. Э. Вацура, близки к жанру «локутков в прозе», составляющих целый пласт в литературе 1780-х–1790-х гг. (2, 195), своей статичностью и ненарративностью в общепринятом смысле), мы можем говорить о принципиально различных коммуникативных стратегиях автора, реализующихся в этих, отчасти похожих, произведениях.

Анализируя повесть «Остров Борнгольм», мы отмечали, что «сквозную, центральную коммуникативную стратегию автора мы можем определить как новый, непривычный разговор с читателем о новых предметах (запретной любви, противоречащей общепринятым нормам, даже инцесте), по-новому выстроенный (мы имеем в виду приём умолчания, недоговорённости, намёка на ужасающие подробности, пришедший из готического романа). Возможно, автор ставит цель удивить читателя или вызвать его на размышление, но, на наш взгляд, коммуникативная структура повести построена таким образом, чтобы запутывать читателя, «водить его за нос» (7, 102).

Стратегия автора в повести «Сиерра-Морена» состоит, на наш взгляд, в том, чтобы показать внутренний мир героя (и человека вообще), поделиться с читателем размышлениями о закономерностях жизни и взаимоотношений человека с силами и законами мироздания (неслучаен подзаголовок повести, впоследствии снятый автором, – «Элегический отрывок из бумаг N»). Как отмечает А. Н. Кудреватых, «цель Карамзина – не рассказать ту или иную

историю трагических взаимоотношений влюблённых, но раскрыть внутреннее состояние носителя сознания, не просто воспринимающего, но переживающего эту историю» (6, 95). Этой магистральной линии подчиняется как реализация частных коммуникативных стратегий в повести (самопрезентации, сближения, удержания внимания, создания эмоционального настроя, убеждения и др.), так и вся структура произведения. Если опираться на понимание коммуникативной стратегии М. В. Максимовой («значимая для речевого поведения языковой личности соотнесённость типа позиции в коммуникации <...> и типа выражающей эту позицию текстовой формы, её коммуникативной структуры» (8)), мы опять же можем говорить о разных позициях автора в повестях «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена» и разных типах текстовой формы двух повестей.

В целом коммуникативная, повествовательная, даже сюжетная структура повести «Сиерра-Морена» гораздо проще, «прозрачнее», чем в «Острове Борнгольм». Автор последовательно ведёт своего героя через переживание трагической любви к постижению философских законов жизни, также трагических по своей сути. Так же, как и в «Острове Борнгольм», есть жуткая тайна, внезапно раскрывающаяся с приходом Алонзо на свадьбу Эльвиры и рассказчика, есть страшная трагедия – самоубийство Алонзо, клятвопреступление Эльвиры и её уход в жесточайший монастырь, однако акцент смещается в сторону переживания личной трагедии рассказчиком, который невинно пострадал за свою любовь. Поэтому подробности истории Алонзо и Эльвиры не освещаются, она рассказана предельно кратко. В центре внимания любовь рассказчика к Эльвире и её трагическая развязка.

При общности типа повествования в обеих повестях (субъективное повествование от первого лица) создаются совершенно разные образы рассказчиков. «В повести “Остров Борнгольм” это личный повествователь, общавшийся с её участниками. А вот в “Сиерра-Морена” в качестве субъекта повествования оказывается уже один из трёх участников событий, главных героев. Именно его эмоциональная реакция и оказывается в центре внимания читателей» (6, 96). Действительно, рассказчик «Острова Борнгольм» является наблюдателем, очевидцем некоей драмы, тайны, которую он так и не раскрывает до конца читателям и своим слушателям-друзьям, собравшимся у камина, вместо этого он довольно много говорит о себе, охотно переплетая свой голос с голосами гревзендского юноши, старца – хозяина замка и девушки-пленницы. Таким образом, его точка зрения не является единственной в повести, к тому же он немало рассказывает и о подробностях своего путешествия, что для него немаловажно.

В повести «Сиерра-Морена» не изображается ситуация рассказывания, автор сразу приступает к развёртыванию основного сюжета. Если всю структуру «Острова Борнгольм» можно назвать диалогической, так как есть установка на постоянный контакт со слушателями и читателями, этот контакт поддерживается на протяжении всей повести, то структура «Сиерры-Морены» практически лишена какой бы то ни было установки на диалог. Коммуникативная ситуация не изображается, мы не знаем, кому, когда, где и с какой целью рассказчик преподносит свою историю; он ничего не говорит себе, о том, как он попал в Андалузию, кто он, чем занимается, при этом он откровенно, со всей полнотой искренности рассказывает о своих чувствах, переживаниях, вся сила его чувства выражается в многочисленных восклицаниях: «Другом!.. Как сладостно было имя сие в устах любезной!», «Увы! В груди моей свирепствовало пламя любви: сердце моё сгорало от чувств своих, кровь кипела – и мне надлежало таить страсть свою!» (4, 157), «Ах! Можно сражаться с сердцем долго и упорно, но кто победит его?», «Боже мой!.. Сия минута была счастливейшею в моей жизни!» (4, 158). Если рассказчик «Острова Борнгольм» знает больше, чем его слушатели и читатель, то читателю «Сиерры-Морены» оказано больше доверия, и он знает о чувствах и переживаниях рассказчика даже больше, чем остальные герои. При этом точка зрения рассказчика един-

ственная: всё происходящее мы видим его глазами и слышим только его голос. В. Биткинова отмечает, что в редакциях повести, помещённых в журнале «Аглая», автор присутствует как издатель «элегического отрывка из бумаг N», и что подобная «“изъятость” автора из повествования подчёркивает незавершённость и относительность субъективного суждения героя, трагическую монологичность его голоса» (1).

Таким образом, в этой повести не реализуются коммуникативные стратегии самопрезентации рассказчика (и героя), сближения, удержания внимания слушателя, создания эмоционального настроения, убеждения. В определённой степени диалогизируют коммуникативную структуру отмеченные выше восклицания рассказчика, носящие подчас обобщенный характер («Ах! Можно сражаться с сердцем долго и упорно, но кто победит его?»). Он обращается преимущественно к мирозданию, каким-то высшим силам, и обращения эти носят, безусловно, риторический характер.

Автор изображает в повести предельно обобщенного героя, не имеющего индивидуальных черт. При этом мы можем говорить об определённой психологической эволюции героя: он изменяется от слегка наивного, восторженного, пылкого в начале повести до разочарованного, обиженного жестокостью и неумолимостью возлюбленной, постигшего суровые законы мира, горько осуждающего всё человечество и жаждущего небытия – в конце. Однако коммуникативная манера героя-рассказчика не претерпевает изменений вслед за его внутренней эволюцией, финал повести построен по тому же принципу, который лежит в основе коммуникативной ткани всего предшествующего текста: чередования эмоционально окрашенного восклицания и следующего за ним повествовательно-информативного или медиативного фрагмента: «Хладный мир! Я тебя оставил! Безумные существа, человеками именуемые! Я вас оставил! Свиристуйте в лютых своих исступлениях, терзайте, умерщвляйте друг друга! Сердце моё для вас мертво, и судьба ваша его не трогает.

Живу теперь в стране печального севера, где глаза мои в первый раз озарились лучом солнечным <...>» (4, 161–162). Ср. в начале повести: «Другом!.. Как сладостно было имя сие в устах любезной! – Я в первый раз поцеловал тогда руку её» (4, 157), «Сила чувств моих всё преодолела, и долго таимая страсть излилась в нежном признании!

Я стоял на коленях, и слёзы мои текли рекою» (4, 158).

Завершается повесть также риторическим обращением к «стихиям»: «Тихая ночь – вечный покой – святое безмолвие! К вам, к вам простираю мои объятия» (4, 162).

Рассказчик «Острова Борнгольм» выражает сочувствие, сострадание героям, о которых он рассказывает, рассказчик «Сиерры-Морены» сам становится объектом сопереживания читателя (в отсутствие друзей, единомышленников, слушателей его истории в художественном мире повести).

Таким образом, хотя в «Сиерра-Морене» «мы имеем дело с теми же антиномиями морального мира, которые стали предметом художественного исследования в “Острове Борнгольме”» (3, 332), созданная в ней коммуникативная и повествовательная структура отвечает задачам реализации иной коммуникативной стратегии автора, выражающей его иную позицию по отношению к изображаемому миру.

Литература

1. Биткинова В. В. Творчество Н. М. Карамзина 1780-х – середины 1790-х годов: к проблеме предромантизма в русской литературе [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2004. Режим доступа: cheloveknauka.com/tvorchestvo-n-m-karamzina-1780-h-serediny-1790-h-godov.
2. Вацуро В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX в. Л., 1969. С. 190–210.
3. Вацуро В. Э. «Сиерра-Морена» Н. М. Карамзина и литературная традиция [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.Pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/XVIII/21_tom_XVIII/Vacuro/Vacuro.pdf.

4. *Карамзин Н. М.* Бедная Лиза: Повести. СПб., 2014.
5. *Крестова Л. В.* Древнерусская повесть как один из источников повестей Н. М. Карамзина «Райская птичка», «Остров Борнгольм», «Марфа Посадница» (Из истории раннего русского романтизма) // Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961. С. 193–227.
6. *Кудреватых А. Н.* Специфика субъектной организации в повести Н. М. Карамзина «Сиерра-Морена» [Электронный ресурс] // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2013. № 1. С. 93–101. Режим доступа: cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-subektnoy-organizatsii-v-povesti-n-m-karamzina-sierra-morena.
7. *Луковкина Ю. А.* Коммуникативная стратегия автора в повести Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм» // Карамзинский сборник. Карамзин и карамзинизм в современном сознании: сб. материалов Всероссийской научно-практической конференции / отв. ред. С. М. Шаврыгин. Ульяновск, 2016. С. 101–106.
8. *Максимова Н. В.* «Чужая речь» как коммуникативная стратегия [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2006. Режим доступа: cheloveknauka.com/chuzhaya-rech-kak-kommunikativnaya-strategiya.

УДК 821.161.1.09"19"

Т. П. Баталова

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

РОМАН И. И. ЛАЖЕЧНИКОВА «ЛЕДЯНОЙ ДОМ»: СИМВОЛИКА ЗАГЛАВИЯ

Автор предлагаемой статьи исследует роман И. И. Лажечникова с точки зрения символики его заглавия и показывает, что образ льда и его смысловые дериваты – холод, мороз, снег, пронизывающие весь роман, – символичны. С одной стороны, они выражают особенности правления Анны Иоановны: жестокость, антигуманность установленных ею порядков. В то же время эти порядки как бы сковывали развитие страны. Автор данной работы показывает, что идеи, возникающие в романе, получили дальнейшее развитие в русской литературе.

Ключевые слова: И. И. Лажечников, роман, заглавие, образ, сюжет, ледяной, герой.

T. P. Batalova

Moscow State Regional Social and Humanitarian Institute
batalovatp@yandex.ru

LAZHECHNIKOV'S NOVEL "ICE HOUSE": THE SYMBOLISM OF ITS TITLE

The author of the present article explores the novel by Lazhechnikov from the point of view of the symbolism of its title. It shows that the image of "ice" and its derivatives – cold, frost, snow penetrating the whole novel is symbolic. On the one hand they express the peculiarities of the reign of Anna Ioanovna: the cruelty and anti-humanism of the established order. At the same time this order infringes on the country's development. The author of this article shows that the ideas that arise in the novel are further developed in the Russian literature.

Keywords: Lazhechnikov's novel, title, image, story, ice, hero.

«Ледяной Дом» И. И. Лажечникова (1834–1835) уже был предметом исследования (1), но неизученные проблемы ещё остаются. Одна из них – символика заглавного образа.

Тема «Россия во время бироновского правления» в 1830-е годы была не новой для Лажечникова. В 1834 г. в «Библиотеке для чтения» (№ 5) была напечатана повесть Константина Масальского «Регентство Бирона». Эта беллетристическая интерпретация исторической темы была в корне переосмыслена Лажечниковым, благодаря чему его классический роман уже более полутора веков не потерял своего эстетического и художественного значения.

«Ледяной Дом» можно рассматривать как с точки зрения верности историческим фактам, так и как произведение художественное. Эти две стороны отмечаются и Пушкиным, и Лажечниковым в их переписке. Высоко оценивая поэзию «Ледяного дома» – «но поэзия останется всегда поэзией, и многие страницы вашего романа будут жить, доколе не забудется русский язык», – Пушкин отмечал в нём и «несоблюдение исторической истины», в частности то, что на Бирона «свалили весь ужас царствования Анны» (8, т. 16, 62). (Видимо, Пушкин здесь имеет в виду то, что Лажечников придерживается взгляда на Бирона, сложившегося в русской исторической литературе, с которым поэт не совсем соглашался.) Свой ответ «автору "Онегина" и "Бориса Годунова"» Лажечников заключает: «Ответом моим хотел я доказать, что историческую верность главных лиц моего романа старался я сохранить, сколько позволяло мне поэтическое создание, ибо в историческом романе истина всегда должна уступить поэзии, если та мешает этой» (8, т. 16, 67).

Изучая поэтику «Ледяного Дома», можно убедиться, что его автор показал «ужас царствования Анны», не «сваливая» его полностью на Бирона. Заметим, что Лажечников развивает здесь пушкинские традиции: особенности социальных процессов осмысляются через символику природных образов.

Об этом свидетельствует заглавие произведения. Его обобщающий смысл как бы подготавливает эпизод первых страниц: «ледяная статуя» как проявление социальной трагедии. Она не случайно предвещает «ледяной дворец»: «...Анна Иоанновна по какому-то внутрен-

нему побуждению, обернулась направо, и в глаза её блеснула под лучом полуденного солнца ледяная статуя. <...> “Этот случай, – сказала она ласково Бирону, – даёт мне мысль построить ледяной дворец с разными фигурами”» (5, 37). Но если идея «ледяного дворца» принадлежала императрице, то на неё возлагается и ответственность за его создание; следовательно, Бирон действовал в соответствии с её волей.

В то же время здесь акцентируется внутренняя, закономерная связь между этими ледяными творениями. «Ледяной дворец» должен экспонировать «разнообразные фигуры», в том числе и «ледяную статую». Таким образом, эти художественные детали завершают герменевтический круг, который раскрывает сюжет произведения.

В характере сюжетосложения Лажечников также идёт за Пушкиным.

Так, в «Медном Всаднике» (1833) сюжет как бы удвоен. История строительства Петербурга и наводнение 1824 года – сюжетная линия, основанная на фавуле. Она как бы видится с другой точки зрения: «думы великие» Её не одобряются Высшими силами, красота «берегового гранита» и «мостов над водами» – воспринимается как оковы Невы, наводнение – как бунт Реки, гибель Параши – как результат действия «простёртой руки» Кумира на бронзовом коне и т. д. Эта сюжетная линия раскрывает символику заглавного образа произведения. Возмущённая Нева здесь одушевлена: «Словно горы, / Из возмущённой глубины / Вставали волны». Река олицетворяет протест против гнёта власти Петра I.

Лажечников переосмысляет ситуацию. В его романе «жестокий, с лишком в 20 градусов, мороз» (5, 22) способствует созданию «ледяной статуи» и «ледяного дворца». Это основная сюжетная линия. Больше того, в романе выражена мысль, что «ужас царствования Анны» – во многом наследие петровского времени. Это проявляется в том, что смысл сюжетных ситуаций как бы удвоен: под кажущимся противопоставлением друг другу правления Петра I и Анны Иоанновны автор показывает, что деспотизм установок первого русского императора не только сохраняется, но, становясь анахронизмом, усиливается, усугубляя положение народа, сковывая развитие страны. В романе это положение выражается через символику погодных образов: «мороза», «льда», «снега», «ветра».

Сопоставлением эпох и открывается роман: при «Петре Великом <...> веселье не считалось диковинкой <...> Тогда при дворе и в народе тешились без оглядки. А ныне <...> весь Петербург молчит тишиною кельи» (5, 5). Но писатель показывает, что пропасть между «двором» и Петербургом сохранилась от старого времени и углубилась. Во «дворце» веселились не менее, чем прежде. К любимому Петром шуту Балакиреву присоединили ещё троих. Праздновали строительство «ледяного дома», «родины козы», «свадьбу шута» (6, 7–40; 3, 41–48). Придворные развлечения воспринимались петербуржцами как «бесовские игрища» (5, 111). Подобные увеселения затмевали дела государственные. По требованию императрицы «кабинет-министр занимался шутовским праздником с таким же вниманием и страхом, как бы дело шло об устройстве государства» (5, 12).

В противоположность этому автор на судьбах представителей различных сословий вскрывает трагизм «тишины кельи».

Тяжесть армейских порядков сломала судьбу Цыгана, бывшего «матроса Петра Алексеевича». В его воспоминаниях выражена противоречивость волеизъявлений «великого Государя»: «То-то был великий Государь, хоть и больно бивал из своих рук! Зато при нём всё шло как по маслу, и житьё было привольное, весёлое, лишь своего дела не запускаяй» (5, 25). Свой побег с царской службы этот герой объясняет оборотной стороной «привольного, весёлого» житья: «Кто бы мне велел оставить службу у доброго царя, кабы не сидел у меня царь в голове – проклятая цыганская волюшка. <...> мне везде хорошо, где со мною воля и насущный хлеб» (5, 111). Но в то же время он преданно служит «госпоже» своей, Мариуле, которая его «от плахи избавила» (5, 111). Так, очевидно, оборачивалось «битьё из своих рук».

Ставится под сомнение и противопоставление нового времени старому. Только теперь, т. е. через 15 лет после смерти Петра I, Цыган, не боясь «плахи», открыто появляется в Петербурге, надеясь не на изменение законов, а на то, что его, ставшего из «бравого парня» «брюхатым, старичишкой», никто не узнает. Очевидно, петровские порядки не только сохранились, но и ужесточились.

Ту же мысль автор проводит, характеризуя «правосудие». И при Анне Иоанновне никто не чувствовал себя защищённым от оговоров «Языка»: слово «Язык» сообщается, как зараза. Услышавшие о его приближении «бросают товар, деньги, запирают лавки, запираются в них, толкают друг друга, бегут опростетью, задыхаясь, кто куда попал, в свой, чужой дом, сквозь подворотни, ворота на запор, в погреб, на чердак, <...> И в несколько мгновений <...> вся часть города пуста, словно вымершая» (5, 95–96).

Суд в этих случаях давно превратился в то же бесчеловечное «битьё из своих рук». Изображение «полицейской канцелярии в доме герцога» двусмысленно: «Вдоль чёрных стен лежали кипы бумаг, которых годы существования мог бы исчислить разве архивный Кювье по слоям пыли, их покрывавшим. Однако, что с первого взгляда утешало в этой комнате, – так это зеркало, стоявшее на вощанке, посреди стола; но и этот памятник великой идеи царя-законодателя оскорбляли и смелый паук, завесивший его по местам своею тканью, и бесчеловечие, поместившее разные орудия пытки в боковой комнате, в которую дверь оставлена была, как бы с умыслом полузакрытою» (5, 99). «Кипы бумаг» и «зеркало» напоминают о «великой идее» «великого царя-законодателя». Однако же «скамейка в инвалидном состоянии», «чёрные стены», многолетние «слои пыли» на «кипах бумаг» и «паутина», свисающая с потолка и покрывающая «зеркало», говорят о том, что эти детали интерьера – только «памятники» минувшего, которые не служили судьям и при Петре I. К «разным орудиям пыток» ещё добавлено было «непокрытое ведро с водой» в «передней» – характерная примета времени.

Пытки петровского времени не только ужесточились, но и стали нормой проявления государственной власти по отношению к крестьянам. Горденко писал императрице о бесчинствах сборщиков царских податей: «Багоги, плети, окачивание на морозе водой, солёная пища без питья, тысячи жестокостей, какие только адская изобретательность умеет разнообразить и оттенить, употребляемы без всякого уважения к истинному несчастию и без всякой ответственности» (5, 269).

Одно из средств «утешения» бедноты от гнёта законов было и ранее – кабаки. При Петре I откупа значительно усилились (7). Как бы иллюстрирует эту характерную черту русской жизни судьба Сидорки. Автор подчёркивает, что Лекарка вспоминает о «мужичонке» через 15 лет после смерти Петра I: «Ведомо нам было, рыльце-то он своё окунал частенько в зелёно вино. Как придёт дурь в голову, решетом деньги мерит, проспится, не на что решета купить, бьёт хозяйку не на живот, а на смерть: давай денег в кабак, а нет, так холсты носи в заклад. Житьё бедной было такое, хоть живой в землю лечь» (5, 115). Мучительная болезнь дочери Сидорки – кликушество (следствие пороков отца) – эмблематична. Это образное выражение мысли автора о том, что страна страдает от сохраняющихся установок Петра I.

Это положение подтверждает и письмо Горденко. Он сообщает Государыне не о новом явлении в деревне: с «недоимщиками» всегда расправлялись. В романе показано, что при Анне Иоанновне эти факты стали настолько вопиющими, что протест против них требовал самопожертвования.

Одна из самых бесчеловечных пыток, применяемых к должникам, – обливание водой на морозе, замораживание живых людей. Но «непокрытое ведро с водой» в «передней» «полицейской канцелярии в доме Герцога» говорит о широкой распространённости этого «бесчеловечья». Гибель Горденко как бы обобщает страдания населения от жестокостей верхов.

В то же время «лёд» и «ледяной дом» символизируют стремление властей сохранить, заморозить старые порядки, сковывая тем самым развитие страны.

Этот лейтмотив произведения усиливают и конкретные проявления символизации «мороза». В кризисных ситуациях (термин Г. В. Краснова (4)) он одушевлён, «прохватывает до костей» персонажей, жертв деспотизма, во многом и последствий порядков петровского времени, усугубляя их душевные мучения. Автор намекает здесь и на связь «мороза» со злой силой. Так, спившийся Сидорка («видно, хмельной») едет «в Рыбачью» «к батьке», чтобы «привезти молитву» жене-роженице, «хворой», «того гляди, протянется», и «детушку» в сильную непогоду. Эта буря описывается дважды. Сначала Лекарка даёт общую картину стихии: «<...> метель сердито скребла в окошко, ветер укал, будто просился к нам, инда жутко становилось» (5, 114). Непогода здесь как бы одушевлена. (Напоминает пушкинское «Буря мглою небо кроет...») Видимо, «ветер» как бы поджидал подъехавшего к тому месту Сидорку: «только что он (ветер. – Т. Б.), поугомонившись, отдохнул крохотку» и с новой силой налетел на «мужичонку»: «Высунула голову и вижу: Батюшки Светы мои! метель сеет часто, часто, что твои нитки на моталке у проворной мотальщицы, вихорь крутит винтом снег вдоль загороды, воротилки в село занесены, и мужик возится в сугробе с клячонкой – у сердечной только что рыло да спина чернеются» (5, 114). (У Достоевского в «Записках из подполья» – «клячонка запырошенная» «кашляла» (2, т. 5, 149).) Последствия этой сцены – потеря молитвы в споре Сидорки с нечистой силой, что погубило души жены и дочери, – показывают inferнальность «бури». Этот ответ проявляется и в последующих действиях «мороза».

«Частый снег с вьюгою» усугубляет положение Зуды, тайно встретившегося с Эйхлером, в момент, когда это совещание обнаружил Липман. «В это время частый снег с вьюгою так налегли на плащ маленького, что ему тяжело было стоять под ним, как под свинцовою епанчой» (5, 216).

Интересно, что на слова Зуды: «Боюсь, что нас скоро занесёт» – Эйхлер ответил: «Покуда одного тебя» (5, 216). Автор напоминает здесь, что Зуда – «малютка», а Эйхлер – «длинный», но нужно иметь в виду и иносказание, так как Зуда – известный друг Волынского, а Эйхлер – ещё не раскрытый.

«Мороз» усиливает страдания цыганки, подкарауливавшей дочь, стремясь «спасти её от гибели», т. е. от ночного свидания с Волынским: «Сквозной ветер от Невы хлещет её крылом по лицу, мороз прохватывает до сердца, коробит её – Мариула терпит. Одна мысль держит ещё теплоту жизни в её груди: она, может быть, спасёт дочь свою от гибели. <...> Бьёт зуб об зуб, как у собаки, окоченелой от холода; мысли мутятся, но одна из них не покидает её – мысль о спасении дочери» (5, 256).

Таким образом, рассмотренный мотив «мороза» расширяет и усиливает смысл символики заглавного образа рассматриваемого романа. В достаточной степени Россию под властью деспотизма можно метафорически назвать «ледяным домом».

Очевидно, рассмотренный выше творческий опыт автора «Ледяного Дома» оказал определённое влияние на литературный процесс.

Так, развивая традиции Пушкина и Лажечникова в символизации погодных образов, Ф. М. Достоевский делает новый шаг. В изображении бури, в которой оказался Господин Голядкин, изгнанный с бала («Двойник», 1845), стилистически передана сопряженность наивысшей степени душевного страдания героя и неистовства погодной стихии. Олицетворение усиливает сравнение: «Господин Голядкин был убит – убит вполне, в полном смысле слова, и если сохранял в настоящую минуту способность бежать, то единственно по какому-то чуду, по чуду, которому он сам, наконец, верить отказывался. Ночь была ужасная <...> ветер выл в опустелых улицах, вздымая выше колец чёрную воду Фонтанки <...> Прерываемые ветром струи дождевой воды прыскали чуть-чуть не горизонтально, словно из пожарной трубы,

и кололи и секли лицо несчастного господина Голядкина, как тысячи булавок и шпилек» (2, т. 1, 138). Эта ситуация, допускающая выход только за границы бытия, в ирреальное, придаёт погодной стихии магический ореол. Именно в этих условиях возникает новый персонаж, физически тождественный Якову Петровичу, морально – полностью ему противоположный – его Двойник.

В цикле Н. А. Некрасова «Уличные впечатления» – Часть 1 цикла «О погоде» (1859) – символизация погодных образов усложняется. Здесь «минула большая беда» – Нева в берега «воротилась». Но её протест против воли деспота – Царя – выражают «туманы сырые, дожди и снега» – своеобразное инобытие её волн, которые «из возмущённой глубины вставали», «словно горы». Это метафоры, выражающие страдания народа от гнёта верховной власти. Для крестьян наиболее тяжёлыми были введённые ещё Петром I рекрутские наборы, оставлявшие семьи без кормильцев. Этот мотив возникает в стихотворении «До сумерек» этого цикла.

Достоевский в «Записках из подполья» (1863) символизирует мотив «мокрого снега», выражающий переживания «Подпольного» в неудачной борьбе со «стеной».

В поэме Некрасова «Мороз, Красный нос» (1863), в стихотворениях цикла «О погоде. Часть вторая» (1865) и «Балет (1866)» сюжетная функция «мороза» более обобщена.

Итак, мотив «ледяного дома» романа Лажечникова в русской литературе 1840–1860-х гг. развит и углублён. Образ «дома» перерастает в картину «русской земли», мотив «зимы, мороза, снега» переведён здесь на новый, более высокий уровень: он приобретает здесь бытийный смысл.

Таким образом, из предложенного исследования можно заключить, что роман Лажечникова «Ледяной Дом», благодаря развитию пушкинских традиций, имеет двоякое значение. Его заглавный образ символичен. Он выражает лейтмотив произведения: деспотичные порядки, установленные Петром I и усиливающиеся со временем, сковывают – «леденят» развитие страны. С другой стороны, поэтика романа, поддерживая пушкинскую символизацию природных образов, через этот роман находит своё продолжение в последующих произведениях, совершенствуя литературный процесс. Необходимо отметить и семантическую перекличку между образами «Ледяной дом» («Ледяной Дом» Лажечникова) и «Мёртвый дом» («Записки из Мёртвого Дома» Достоевского).

Литература

1. *Викторович В. А.* Лажечников Иван Иванович. // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 273–277.
2. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 1. С. 138.
3. *Князький И. О.* Источники романа «Ледяной Дом» // Дом Лажечникова. Историко-литературный сборник. Вып. 11. Коломна, 2015. С. 41–48.
4. *Краснов Г. В.* Сюжеты русской классической литературы. Коломна, 2001. С. 25–45.
5. *Лажечников И. И.* Собрание сочинений: в 6 т. Можайск, 1994. Т. 4.
6. *Лажечников И.* Потехи. Ледяной дом. 1740. (Публикация В. А. Викторovichа) // Дом Лажечникова. Историко-литературный сборник. Вып. 11. Коломна, 2015. С. 7–40.
7. *Прыжов И. Г.* История кабаков в России. М., 1992. С. 201–258.
8. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 16. М., 1998.

УДК 821.161.1.09"19"

А. С. ВласовКостромской государственный университет
asvlasov74@mail.ru**ДИАЛЕКТИКА ЧУДА: К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ ДВИЖЕНИЯ
В ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЁРТВЫЕ ДУШИ»**

В статье анализируются некоторые аспекты семантики движения в поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души», акцентируются динамика и эволюция образа Чичикова. Особое внимание уделяется лирическому отступлению о «птице-тройке», завершающему первый том поэмы.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, поэма «Мёртвые души», семантика движения, лирическое отступление.

A. S. VlasovKostroma State University
asvlasov74@mail.ru**THE DIALECTICS OF MIRACLE:
ON THE SEMANTICS OF MOVEMENT
IN NIKOLAI GOGOL'S NOVEL "DEAD SOULS"**

The article analyzes some aspects of the semantics of movement in Nikolai Gogol's novel "Dead Souls". It focuses on the dynamics and evolution of Chichikov's image. Special attention is paid to the lyrical digression on the "ptitsa-troika" that finalizes the first part of the novel.

Keywords: Nikolai Gogol, novel "Dead Souls", semantics of movement, lyrical digression.

Одно из ключевых понятий в определении особенностей художественного мира Гоголя может быть выражено словами *движение*, *динамика*. Под этим углом зрения многомерный гоголевский мир «раскрывается как контрастное сочетание статических и динамических элементов во всей смысловой напряжённости» (4, 13). Серьёзный интерес в плане интерпретации *семантики движения* представляет поэма «Мёртвые души» (1842).

Обозначим главные аспекты темы. В первом аспекте движение предстаёт антитезой *покою* (в самом широком смысле слова); во втором – оно рассматривается уже как таковое, со всем тем, что так или иначе характеризует его (скорость, направленность и т. д., – опять-таки во всей совокупности смыслов, прямых и образно-символических). В данной работе, ограниченной преимущественно рамками второго аспекта, внимание будет сосредоточено на основном векторе сюжета – линии Чичикова, а также на образе «птицы-тройки», предстающем воплощённым движением и существенно углубляющем сюжетную перспективу.

I. «Незнакомая земле даль»

Все герои «Мёртвых душ», констатировал Ю. М. Лотман, «резко делятся на *движущихся* ("герои пути") и *неподвижных*. Движущийся герой имеет цель. И даже если это мелкая, своекорыстная цель, <...> автор всё же выделяет его из мира неподвижных кукол» (здесь и далее в цитатах, кроме особо оговорённых случаев, курсив мой. – А. В.). Такой герой «ещё не застыл, и автор надеется временное и эгоистическое движение превратить в непрерывное и органичное» (14, 657). В широком смысловом контексте *движение* означает «активность, изменчивость» и подразумевает пространственную («физическую») и/или душевную динамику; соответственно, *неподвижность* синонимична «жизненной пассивности», т. е. статике, физической и душевной, которая неизбежно приводит к полному омертвлению, гибели.

Динамика жизни воплощается в лейтмотиве *дороги*. «Образ "дороги" в поэме Гоголя необычайно многозначен и ёмок»: это «и метафорическое обозначение жизненного пути вообще», «и те российские большаки и просёлки, по которым мыкается, обделывая свои тёмные делишки, Чичиков в неизменной бричке с Селифаном на козлах» (9, 130). Вместе

с тем дорога – «образ авторского сознания, не только широко открытого всем впечатлениям действительной жизни, но и осмысляющего их, стремящегося постичь их глубинную суть. Сам процесс художественного мышления предстаёт перед нами» – «всюду, где мы слышим отчётливо то ироническую, то восхищённую интонацию <...> автора» (9, 132).

Всё, что попадает в «дорожное» смысловое поле, становится частью образа, отражающей и по-особому преломляющей семантику целого. А. Белый полагал, что в общем контексте первого тома поэмы даже случайные «замечания мужиков о колесе в бричке Чичикова, о том, доедет ли бричка до Москвы и до Казани, приобретают <...> огромную символическую значимость» (3, 96). В фабульном плане это – несколько избыточная подробность, «пустяк оформления, которого не запомнить читателю». Но в последней, 11-й главе первого тома вновь появляется «то самое колесо, и в минуту решительную: Чичиков бежит из города, а оно, колесо, отказывается везти: *не доедет!*» Так вполне обычное колесо превращается в «колесо *Фортуны*» и становится в итоге знаком судьбы главного героя: «пустяк оформления этим подчёркнут; в него впаян сюжет» (2, 43; курсив А. Белого). Замыкая композиционно-сюжетное «кольцо», Гоголь уподобляет жизненный путь героя движению по *замкнутому кругу*: Чичиков, как явствует из его предыстории, рассказанной в 11-й главе первого тома, тщетно пытается разбогатеть, несколько раз начинает всё практически с нуля – с той исходной точки, в которую возвращается после очередной неудачи. Но значение отмеченного Белым «пустяка оформления» этим отнюдь не исчерпывается. По воле Гоголя, осуществившего перестановку начального и конечного звеньев фабулы, скрытый, провиденциальный сюжет поэмы также вписывается в траекторию круга: это сюжет *возвращения*, экзистенциально *возрождения*. По точной формулировке И. Золотусского, Чичиков «явно несётся в своей тройке назад – не к будущему, а к прошедшему <...> описанием которого и заканчивается первый том “Мёртвых душ”»; он неуклонно «движется к своим истокам, как бы подбирая по дороге то, что растерял с юности» (11, 69).

Внешне столь «приземлённый» человек, Чичиков порой обнаруживает черты и задатки совсем другого рода, изумляющие даже его самого. В 7-й главе первого тома есть лирический монолог о судьбах Степана Пробики, Максима Телятникова, Григория Доезжай-не-доедешь, Абакума Фырова и других крепостных крестьян, упоминаемых в поэме (см: 6, т. 5, 141–144). Этот монолог полностью «отдан» Чичикову, но преобладают в нём, конечно же, интенции не столько персонажные, сколько авторские – «голос» Гоголя, интерферируя с мыслями Чичикова, в определённый момент словно бы незаметно «замещает» их, изменяя течение внутренней речи героя и тональность монолога. С точки зрения автора никакого противоречия здесь нет: всему причиной живое воображение Павла Ивановича, которое уносит героя в ту область – трансцендентальную по отношению к привычным, сугубо меркантильным «сюжетам» его размышлений, – о существовании которой он ранее не имел, по сути, ни малейшего представления. 7-я глава не исключение: Гоголь весьма щедро «делится» с Чичиковым своими наблюдениями, развёрнутыми метафорическими сравнениями, делая вид, будто его цель – вербализация чувств и мыслей, зародившихся в «чужом» сознании. И это нечто большее, чем стремление «приблизить мир повествователя к субъективной сфере персонажа» (16, 319). Разумеется, можно усомниться в том, способен ли авантюрист-«приобретатель» обнаруживать склонность к лирическим «порывам» и соответствующую этой склонности душевную организацию; и для таких сомнений имеются весьма серьёзные основания. Но не учитывать этого момента при анализе гоголевской поэмы – нельзя.

В художественном мире «Мёртвых душ» помимо «обычных» законов, утверждающих приоритет типического над индивидуально-личностным и акцентирующих причинно-следственную связь событий и явлений, действуют и законы инобытийной, точнее говоря, *сверхбытийной* (трансцендентальной) логики, той логики, которая не имманентна эмпирической

реальности, воссоздаваемой в произведении. Эта логика, в свою очередь, порождает и весьма своеобразную, выходящую за рамки рационального сознания диалектику – *диалектику чуда*. Чудо происходит тогда, когда то, чего в принципе *не может быть*, случается, потому что *не может не случиться*. И здесь стоит обратить внимание на некоторые якобы случайные события, обнаруживающие впоследствии глубокий провиденциальный смысл. Наиболее яркий пример – визиты Чичикова к Ноздрёву и Коробочке; А. Елистратова не без основания назвала их роковыми (см.: 9, 185): то, к чему они приводят (разоблачение аферы с мёртвыми душами и бегство Чичикова из города *N*) способствует – пусть даже и вопреки желанию героя – пробуждению его души. «Дорожная “катастрофа” Чичикова (предшествующая встрече с Коробочкой. – *А. В.*) становится первым звеном внутреннего символического сюжета обращения героя, с неё начинается крах его негоции» (7, 500). Столь же «случайной» и провиденциальной оказывается в конечном итоге встреча с Петром Петровичем Петухом: в его доме Чичиков знакомится с Платоновым, а через него – с Костанжогло и добродетельным откупщиком Муразовым, которому суждено будет спасти героя от генерал-губернаторского гнева в финале второго тома. Очередным звеном «внутреннего символического сюжета» должно было, по-видимому, стать и устроенное Петухом ночное «гулянье на реке», во время которого «Чичиков чувствовал, что он русской» (так впечатлили его «чудные картины» природы и заунывная, «беспредельная, как Русь», песня гребцов – V, 453). М. Вайскопф, проанализировавший новозаветные аллюзии в сцене знакомства Чичикова с Петухом и описание «гулянья», пришёл к выводу, что здесь «намечается своеобразное психологическое крещение Павла Ивановича, причём святого Голубя курьёзно замещает радушный *Петух*, встреченный им на озере» (4, 471; курсив М. Вайскопфа). При внимательном чтении можно обнаружить множество самых разнообразных проявлений необычного, чудесного в обыденном; все они служат одной цели – постепенному, по мере развития действия, углублению сюжетной перспективы, приводящему читателей поэмы к осознанию неизбежности *чуда*, которое, как показывает книга «Выбранные места из переписки с друзьями», в представлении Гоголя связывалось «чаще всего с процессом *внутреннего преображения личности*» (10, 166).

Но что за метаморфозу предстояло пережить герою по воле автора во втором и третьем томах «Мёртвых душ»? Вряд ли она сводилась к тому, что из «отрицательного» персонажа он должен был превратиться в персонажа сугубо «положительного». Вероятно, гоголевский замысел относительно Чичикова был более многомерным. 3 декабря 1849 года, отвечая К. И. Маркову, Гоголь писал: «...я не имел в виду собственно *героя добродетелей*. <...> Дело только в том, что характеры (речь о персонажах будущего второго тома. – *А. В.*) *значительнее* прежних и что намеренье автора было войти здесь глубже в высшее значение жизни, нами опошленной, обнаружив видней русского человека не с *одной* какой-либо *стороны*» (VI, 433–434; курсив Н. Гоголя). По свидетельству архимандрита Феодора, задавшего Гоголю соответствующий вопрос, поэма должна была кончиться «первым вздохом Чичикова для истинной прочной жизни» (21, 138). Завершением чего станет «первый вздох» оживающей души, прозвучит ли он в финале второго тома или увенчает третий том, т. е. поэму в целом, – остаётся неясным. Несомненно одно: Гоголь надеялся «укрупнить» фигуру Чичикова, чтобы противоречия, ранее сглаживаемые неопределённостью, пошловатым благоприличием внешнего облика героя и неоднократно подчёркнутой «охлаждённостью» (= теплохладностью) его внутреннего мира¹, обозначились как можно резче и стали очевидными даже самому Павлу Ивановичу.

Акцентируя эти противоречия, Гоголь во втором томе персонифицирует противоположные стороны чичиковской натуры в образах героев, становящихся антагонистами. Многоопытный и мудрый Афанасий Васильевич Муразов словно бы олицетворяет совесть Чичикова, по совместительству выполняя функцию доброго *deusexmachina*. Ему противопоставит

«юрисконсульт», циник и аферист, играющий, соответственно, роль искусителя, власть которого основывается на «беспощаднейшем знании всех слабых сторон добра» и человеческой природы (11, 85). Имя этого зловещего персонажа не упоминается ни разу; Чичиков, завидуя уменью юрисконсульта извлекать из своего крючкотворства немалую выгоду, называет его то *мудрецом*, то *демоном* («Нет, этот человек, точно, мудрец» – V, 368; «...думал заняться хозяйством, умерить жизнь. Демон-искуситель сбил, совлёк с пути, сатана, чёрт, исчадь!» – V, 513). Борьба, происходящая *в душе героя*, проецируется вовне, в фабульный план, представляя эпизодом извечной борьбы сил добра и зла *за душу человека*.

Влиянием Муразова и безымянного юрисконсульта обуславливаются душевные колебания Чичикова, усложняющие траекторию его движения: во втором томе это уже не круг, а своеобразная спираль, каждый виток которой должен был, по-видимому, увеличивать масштаб махинаций и – после краха и возвращения в исходную точку – приносить всё большее разочарование, сопровождающееся желанием как-то изменить («умерить») жизнь и выйти на совершенно *иной* путь. В сохранившихся черновых фрагментах второго тома прослеживаются два витка этой спирали: в первом герой продолжает скупать «несуществующие» ревизские души, во втором – подделывает завещание Ханасаровой, «трёхмиллионной тётушки» Хлобуева. Афера с завещанием (вдохновителем которой, вероятно, был юрисконсульт) завершается арестом и сильным душевным потрясением. В предполагаемом финале Чичиков, избежавший суда только благодаря заступничеству Муразова, покидает город «в каком-то странном положении. Это был не прежний Чичиков. Это была какая-то развалина прежнего Чичикова. Можно было сравнить его внутреннее состояние души с разобранным строеньем, которое разобрано с тем, чтобы строить из него же новое; а новое ещё не начиналось, потому что не пришёл от архитектора определительный план, и работники остались в недоуменье» (V, 525). Для обрисовки «странного положения» Гоголь задействует полюбившуюся ему метафору *душевного града*, почерпнутую из святоотеческой литературы. За строительным антуражем не сразу угадывается главный смысл пассажа, заключающийся в том, что *старый «материал» оказывается вполне пригодным для будущего «строенья» («старое <...> разобрано <...> чтобы строить из него же новое»)*. Данный смысл восходит к заветной идее Гоголя, сформулированной им в «Выбранных местах из переписки с друзьями», книге, призванной разъяснить концепцию продолжения «Мёртвых душ». Любой порок, утверждает Гоголь, это извращённая добродетель – добродетель с обратным знаком. Следовательно, можно при сохранении индивидуальности и личностного тождества так преобразовать внутренний строй души, изменив соотношение исходных его элементов, что все прежние «минусы» обратятся в «плюсы».

Путь к решению этой сложнейшей художественной задачи, намеченный Гоголем, пролегает именно через *душевный град* Чичикова. Герой поэмы неопределим, амбивалентен; изначально дуалистична и движущая им цель: с одной стороны – нажитый обманом «капиталец», с другой – мечты о доме, семье, продолжении рода, – мечты хотя и облечённые в заведомо пошлую форму («бабёнка», «чичонки» и пр.), но по сути отнюдь не пошлые. В конце первого тома автор отказывается назвать своего героя «подлецом» («Почему ж подлец, зачем же быть так строгу к другим?») и вскоре намёком причисляет его к рождённым «на лучшие подвиги» (V, 254). Во втором томе откупщик Муразов прямо говорит о тех чертах Чичикова, которые в других условиях сделали бы его «богатырём»: «– Эх, Павел Иванович, ведь <у> вас есть эта сила <...>, это железное терпенье – и вам ли не одолеть? Да вы, мне кажется, были бы богатырь» (V, 515). Это потенциальное (так сказать, «сослагательное») «богатырство» и есть сущностная основа того идеального *первообраза*, к которому Чичиков рано или поздно должен был возвратиться. Неосознанное движение к истинной цели постепенно обретает широкий провиденциально-символический смысл, подкрепляемый обобщёнными

почти до предела чертами внешнего облика и некоторой неопределённостью социального статуса героя. Чичиков буквально во всём занимает центральное, «срединное» положение: ни толст, ни тонок, «средних лет», «господин *средней* руки» и т. д. В силу своей «срединости» он не олицетворяет какое-то одно сословие, а словно бы метонимически замещает в поэме русского человека вообще. По мнению Л. В. Жаравиной, сама по себе «внешняя и внутренняя обтекаемость Чичикова», возможно, является «комическим переосмыслением пушкинской всеобъемлемости, уравновешенности и всеотзывчивости» (10, 195). И в той степени, в какой реальный Чичиков представляет всю Россию, его идеальный «богатырский» первообраз соответствует тому прекрасному будущему, в достижении которого Гоголь видел главный смысл исторического развития страны. Не случайно поэтому «богатырская» тема в «Мёртвых душах» проходит через всё повествование и практически всегда ассоциативно сопряжена с *движением времени*, сменой эпох.

Богатырским видится Гоголю прошлое – о нём напоминают и украшающие гостиную Собакевича картины с изображением могучих греческих полководцев, и «богатырская рука» генерала Бетрищева, участника войны 1812 года, с которым Чичиков знакомится во втором томе, и многое другое. Современность не столь героична, но и в ней можно обнаружить то, что предвещает наступление очередной богатырской эпохи. «Стоит только пристальнее взглянуть в настоящее, будущее вдруг выступит само собою», – утверждает Гоголь в «Выбранных местах...» (5, 430). Впрочем, все эти «времена» достаточно условны; об их чёткой дифференциации, порождаемой одномерным, сугубо линейным восприятием временного процесса, говорить нельзя: прошлое и будущее у Гоголя панхронически совмещаются в каждом моменте настоящего. Так, в «гиперболическом размахе» поэтической речи Державина автор «Выбранных мест...» видит «[о]статок <...> нашего сказочного русского богатырства, которое в виде какого-то тёмного пророчества носится до сих пор над нашею землею, прообразуя что-то высшее, нас ожидающее» (5, 512–513). Это соотносённое с настоящим «тёмное (=неясное) пророчество», связывающее воедино прошлое и будущее, даёт наглядное, почти схематическое представление о повествовательном хронотопе «Мёртвых душ», порождаемом совмещением различных «времён» и соответствующих им «пространств», как более или менее локальных (дорога, город N, Россия/Русь, другие государства), так и обобщённо-глобальных (определяемых знаменитой гоголевской формулой «что ни есть на свете»), в границах авторского локуса. Предвестия акцентируют реальность и значимость настоящего, но иногда они столь зримы и ярки, что авторский локус как бы смещается по временной оси – «настоящим» становится картина грядущего, созданная пророческим воображением Гоголя-поэта.

Поэтические пророчества «Мёртвых душ» чрезвычайно интересны: благодаря им уже в первом томе начинает воплощаться – и отчасти воплощается в очень ёмкой, образно-символической форме – масштабный эпический замысел Гоголя. Не менее важно и то, что в сюжетах этих сравнительно небольших по объёму лирических фрагментов угадывается действие законов той самой *диалектики чуда*, о которой было сказано выше. Наиболее характерна в этом отношении финальная, 11-я глава первого тома, являющаяся прекрасным примером «открытости к историческому движению, при котором пространство обращается во время <...>, а всё существующее предстаёт как органический элемент целостного бытия, включая его прошлое, настоящее и будущее» (8, 98–99). Данная глава содержит два лирических отступления, мимо которых не прошёл, наверное, ни один исследователь творчества Гоголя.

Первое отступление начинается словами: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...» Ключом здесь может считаться употреблённое уже в первой фразе определение *чудн[ое]*: в сочетании с эпитетом *прекрасн[ое]* оно придаёт определяемому субстантивированному наречию *далек[о]* символический смысл. Изначально словосо-

четание *прекрасное далеко* имело конкретное, пространственно-географическое значение, обусловленное соответствующим фактом биографии Гоголя (эти строки были написаны в Италии). Однако благодаря ассоциативному контексту, создаваемому лексемами *грядущ[ие]*, *пророчит*, этот первичный пространственный смысл неизбежно обогащается временными коннотациями, порождающими образ будущей России. Реальные пейзаж и ландшафт – знаки современной, во многом несовершенной, неприглядной российской действительности – рассматриваются автором как бы сквозь призму того не менее реального будущего – «прекрасного далека», которое предстаёт сейчас перед его мысленным взором: «...полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжёлое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» (V, 230–231).

Ассоциативное «сцепление» звеньев лирического сюжета в этом фрагменте говорит само за себя: *мысль* немеет перед русским «необъятным простором», который что-то пророчит ↔ неясное вначале, *пророчество* со «страшной силою» запечатлевается в творческом сознании в форме беспредельной (т. е. соответствующей «необъятному простору») мысли о *богатыре*, которому предуготовлено это пространство и который непременно должен появиться здесь, дабы исполнилось пророчество и начал воплощаться замысел Божий о России. Примечательно, что в восклицании, которым завершается это отступление, задействуется тот же самый эпитет – *чудная*. Его семантика акцентируется семантикой предшествующего ему и следующего за ним определений (*сверкающая* и *незнакомая земле*) и самих определяемых существительных, являющихся контекстуальными синонимами (*даль/Русь*). Благодаря этому данный эпитет становится знаком преображения, неизбежного прорыва в инобытийную реальность.

Такой прорыв мы и наблюдаем в финале 11-й главы, в кульминационном лирическом монологе о «птице-тройке».

II. «Поражённый божьим чудом созерцатель»

Примечательно, что за последним, наиболее патетическим пассажем предыдущего монолога (восклицанием «...у! какая чудная, сверкающая, незнакомая земле даль! Русь!..») следует реплика Чичикова, обращённая к Селифану: «– Держи, держи, дурак!» (V, 231), – переключающая интонационно-стилистический регистр и сразу же перемещающая фокус повествования с очень далёкого *идеального* объекта на «предмет» близкий и более чем *реальный* – бричку Чичикова. Но художественное зрение Гоголя устроено так, что означенный «предмет» сначала приобретает иные очертания, а затем, в последних абзацах первого тома (которые В. Набоков удачно назвал «финальным крещендо» – см: 18, 212), и вовсе превращается в нечто сюрреалистическое. По мере нарастания лирической экспрессии увеличивается и скорость «предмета», движимого «неведомой силой». В заключительном абзаце уже не чичиковская бричка-тройка, а сама Россия, почти оторвавшись от земли, летит «невесть куда» со скоростью, внушающей ужас.

Поначалу, впрочем, такого поворота ничто не предвещает; напротив, окрик Чичикова как будто прерывает лирическую «медитацию» – повествование возобновляется: автор рассказывает предысторию героя, успевшего уже задремать в своей бричке, размышляет о том, как и под влиянием чего складывался его характер. К этому рассказу подвёрстывается притча о кротком Кифе Мокиевиче и его сыне, богатыре Мокие Кифовиче. За притчей следует обращение к читателю («К чему таить слово? Кто же, как не автор, должен сказать святую правду?...») – см.: V, 257–258). Спohватившись и заметив, что герой «проснулся и легко может

услышать так часто повторяемую свою фамилию» и рассердиться, поскольку он «человек обидчивый и недоволен, если о нём изъясняются неуважительно» (V, 258), – автор возвращается к продолжающему своё движение «предмету». До определённого момента повествование аллегорически вторит рассказу о перипетиях судьбы Чичикова (намекая, без сомнения, и на будущие «взлёты» и «падения» героя-авантюриста): «...тройка то взлетала на пригорок, то неслась духом с пригорка, которыми была усеяна вся столбовая дорога, стремящаяся чуть заметным накатом вниз. Чичиков только улыбался, слегка подлётывая на своей кожаной подушке, ибо любил быструю езду» (V, 259). Из последней, как будто мимоходом брошенной ремарки, характеризующей общерусский менталитет героя («улыбался <...> ибо любил быструю езду»), и вырастает финальная лирическая тема. Несколько иронический тон сменяется иным, возвышенно-поэтическим строем речи со всеми присущими ему особенностями – ритмико-синтаксическими и лексическими повторами (анафорами) и чисто ассоциативной логикой переходов: «И какой же русский не любит быстрой езды? <...> Её ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чуждое? Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и всё летит <...> невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сём быстром мельканье, где не успеваешь означиться пропадающий предмет, – только небо над головою, да лёгкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны. Эх, тройка! птица-тройка, кто тебя выдумал? <...> И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьём с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит чёрт знает на чём; а привстал, да замахнулся, да затянул песню – кони вихрем, спицы в колёсах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход – и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух.

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несёшься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстаёт и остаётся позади. Остановился поражённый божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчитесь вся вдохновенная богом!.. Русь, куда ж несёшься ты? дай ответ. Не даёт ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земле, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» (V, 259–260).

В этом вдохновенном лирическом монологе чётко обозначаются два тематических плана. Они соотносятся между собой как части развёрнутого метафорического сравнения («тройка ↔ Русь»). Постепенно, по мере развёртывания, метафора приобретает черты символа. Кажется, что первая часть, где развивается тема т р о й к и, вполне самодостаточна. И в определённом смысле это действительно так: описание тройки, как и многие словесные «картины» подобного рода у Гоголя, настолько ярко, динамично и экспрессивно, что порождаемый им образ начинает жить собственной жизнью. В архитектурном отношении, кстати, эта часть более «весома», нежели следующий за ней десятистрочный абзац. Даже если бы автор закончил первый том словами: «...и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух», – финал всё равно содержал бы в себе определённый катарсический «заряд».

Вторую часть – тему Р у с и – инициирует риторический вопрос («Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несёшься?»), вынесенный в начало заключительного абзаца.

Здесь появляется «поражённый божьим чудом созерцатель». Позиция (точка зрения) *созерцателя* в данном случае очень важна: он играет роль медиатора, посредника между автором и читателями поэмы. Фабульная подоплёка сцены, слишком хорошо известная читателю (истинные причины столь быстрого движения «птицы-тройки», имя, биография и личностные качества сидящего в бричке пассажира, не говоря уже о его авантюристических намерениях), от созерцателя скрыта; он видит только то, что видит, и в этом смысле является идеальным транслятором авторской воли, побуждающей изменить ракурс восприятия, принять новый, лирически-остранённый взгляд на соответствующие реалии художественной действительности. Происходит почти мгновенное переключение семантического регистра – предельно конкретное становится *обобщённо-символическим*. Этот импульс и обусловленный им семантический сдвиг тем более действенны, что читатель их практически не осознаёт. Ощущения заданности, нарочитости нет: переход от конкретного к обобщённо-символическому выглядит абсолютно естественным. Столь же естественно и поведение созерцателя в этом эпизоде: он «отпрядывает», испуганный увиденным; самый темп движения «птицы-тройки» наводит на него ужас, который, впрочем, вскоре уступает место восхищению и любованию стихией. Тема стихии кульминирует в риторических вопросах: «...не *молния* ли это, сброшенная с *неба*? что значит это наводящее *ужас* движение? и что за неведомая *сила* заключена в сих неведомых светом *конях*? <...> *Вихри* ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли *ухо* горит во всякой вашей жилке?»

Обратим внимание на выделенные слова: это те слова, на которые падает логическое и/или интонационное ударение. Сама последовательность их (*молния* → *небо* → *ужас* → *сила* → *кони* → *вихри* → *ухо*) чрезвычайно значима. Так, *молния*, упавшая с *неба*, эксплицируя смысы 'внезапность', 'слепящая яркость', символизирует проявление божественного могущества или гнева, но может восприниматься и как некое предвестие, предсказание (см.: 20, 225–226). «Вертикальной» (сверху вниз) устремлённости *молнии* соответствует «горизонтальная» – *вихрей/коней*; это пересечение указывает на взаимосвязь «небесного» и «земного» в семантике образа. *Ужас* и «неведомая *сила*», заключённая «в сих неведомых светом конях» (обратим внимание на повторяющийся эпитет), акцентируют динамизм восприятия случайным наблюдателем этого зрелища (первоначальный испуг, восторг, любование). *Ухо* свидетельствует о 'чуткости', '(все)отзывчивости', готовности слышать и, соответственно, реагировать на всё то, что происходит в художественном мире поэмы, будь то поведение случайного наблюдателя или другие события и происшествия, лёгшие в основу фабулы. Нельзя не сказать и об искусной звуковой инструментовке, ассонансах и аллитерациях, которыми изобилует этот текст («*мóлния*, сбрóшенная с *неба*...», «*сíла*... в *сìх* неведóмых *свéтом*...», «*Вíхри* ли сидят... в *грíвах*... Чúткое *ли* *úхо* горит...»).

Лирический пафос достигает здесь наивысшего напряжения и переходит в пафос пророческий. В образе «птицы-тройки», как в контрапункте, сходятся многие темы и (лейт)мотивы «Мёртвых душ», главными из которых, безусловно, являются темы пути/жизни и русского «богатырства», подчёркиваемые семантикой стремительного *движения* и необыкновенной *силы*, как разрушительной, так и созидательной, ассоциирующейся с природной стихией. И эта стихийная, поистине богатырская мощь в конечном итоге так же непостижима, как и тайна исторической судьбы России. Кажется: «Есть движение, есть бешеный бег коней, но нет ясной траектории движения, нет начала пути и его конца» (12, 29). Однако в действительности риторическая конструкция «Русь, куда ж несёшься ты? дай ответ. Не даёт ответа» – постулирует отнюдь не отсутствие *ответа* как такового, а лишь невозможность постижения того, что лежит за пределами человеческого восприятия и разумения. Мнения на этот счёт высказывались самые разные. Д. С. Мережковский, видевший в Чичикове одну из ипостасей «вечного и всемирного зла», полагал, что «птица-тройка» летит «к „чёрту“, в

пустоту, в “нигилизм”, в ничто» (17, 164, 165). По мнению П. Г. Паламарчука (см: 19, 37), прямой ответ на «прославленный вопрос» о пути и цели движения «птицы-тройки», символизирующей Россию, содержится в не публиковавшейся при жизни Гоголя «Развязке “Ревизора”», в финальной реплике Первого комического актёра: «...Дружно докажем всему свету, что в русской земле всё, что ни есть, от мала до велика, стремится служить тому же, кому всё должно служить, что ни есть на всей земле, несётся туда же <...> *кверху!* *к верховной вечной красоте!*» (IV, 391). Как бы там ни было, образ «птицы-тройки» сохраняет в себе черты загадочности, амбивалентности, экспрессии, благодаря которым он оказывает столь сильное воздействие на читателя. Ю. В. Манн справедливо указывает в этой связи на главенство «высшей, ирреальной силы, причём силы неопределённой, то есть нарочито не определяемой в своём происхождении и этическом пафосе» (15, 174). «Нарочитая неопределяемость» эта – той же природы, что и амбивалентность Чичикова: ведь поэтическая «птица-тройка» изначально «наследует» *все* свойства «предмета»-прототипа (каковым, напомним, оказывается бричка Павла Ивановича); в процессе символизации многие из них переопределяются, дополняются новыми свойствами, но сути дела это не меняет.

Любопытно проследить и за трансформацией образа пешехода. Начнём с самого начала поэмы, с 1-й главы, где появляется «молодой человек в белых канифасовых панталонах», который «оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукой картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошёл своей дорогой» (V, 7). Нелепо было бы утверждать, что его мы видим и в финале первого тома. Здесь важен не столько сам персонаж, сколько выполняемая им функция. Нельзя не заметить подчёркнутого сходства фабульных ситуаций, а также *ролей*, которые вынуждены играть пешеходы в начальном и заключительном эпизодах первого тома поэмы. Это сходство проявляется и в различиях, из которых наиболее существенными являются: 1) направление и скорости движения брички (неспешный въезд в город – поспешное бегство), 2) реакция встречного («посмотрел экипаж <...> и пошёл своей дорогой» – «вскрикнул в испуге», остановившись). Различия в поведении акцентируют динамику образа. Если «молодой человек» в 1-й главе проявляет лишь праздное любопытство и попадает в поле зрения автора почти случайно, то «остановившийся пешеход» в финале 11-й главы занимает, по сути, одно из центральных мест. В заключительном абзаце «пешехода» замещает «поражённый божьим чудом созерцатель», но на этом перифразе трансформация отнюдь не завершается. Кульминационная инвариация образа возникает в самых последних строках 11-й главы, в тот момент, когда на роль удивлённого *созерцателя божьего чуда* начинают претендовать уже «другие народы и государства». Реагируют они точно так же: (при)останавливают движение, «*косясь, посторониваются* и дают <...> дорогу» тройке-Руси...

* * *

Итак, жизнь, в символически-всеохватном смысле этого слова, ассоциируется у Гоголя с преодолением физической и душевной статики. Любая динамика, любое движение для него предпочтительнее покоя (= омертвения, гибели). Способность преодолеть инерцию покоя является одним из наиболее значимых аспектов характеристики гоголевских персонажей (Ю. М. Лотман, напомним, делил их на «героев пути» и «статичных»). Делец Чичиков, без сомнения, «герой пути». Именно этим объясняются и столь пристальное внимание к нему, и те «авансы» в виде ещё не вполне осознанных лирических порывов и точных наблюдений, которыми щедро «одаривает» его автор уже в первом томе.

Движение в «Мёртвых душах» – это не только динамика пространственно-«физическая», т. е. привычное перемещение героев, предметов и т. д., но и временная динамика: движение истории, пророческие озарения, связывающие воедино прошлое, настоящее и будущее. Подтверждение тому – финал первого тома. Лирический монолог о «птице-тройке», разрешая

«низкую», авантюрно-плутовскую тему на высокой поэтической ноте, не даёт действию замкнуться в границах фабульного «времяпространства». А значит, более вероятным становится то, ради чего и была задумана поэма: катарсис, воскрешение героя для новой, более осмысленной, деятельной жизни, которая будет одновременно и целью, и началом нового движения.

Конечно, дистанция между потенциально *возможным* и воплощённым, ставшим *реальностью*, поистине огромна. Однако уже само наличие такой дистанции становится важнейшим динамизирующим фактором.

Гоголь верил в свою миссию писателя-пророка: в то, что запечатлённое в тексте «Мёртвых душ» движение его «странного» (= странствующего) героя, а возможно, и других персонажей к идеалу, к деятельному осознанию истины переопределит уклад жизни России. Работая над поэмой, он стремился «отыскать верный путь к воскрешению родины» (19, 37). Воплотить в полном объёме грандиозный замысел, явно выходивший за пределы собственно литературной, художественной сферы, писателю не удалось. Правы исследователи, утверждающие, что эта неудача свидетельствует «о неподъёмности для смертного человека тех задач, которые Гоголь перед собой поставил», переоценив свои силы и возможности (13, 98). Но в какой-то мере цель была достигнута. Ведь лирические отступления о «незнакомой земле дали» и брочке Чичикова, оборачивающейся загадочной «птицей-тройкой», не только являются образной квинтэссенцией первого тома, но и заключают в себе символическое пророчество о тех происшествиях и событиях, которые должны были составить содержание следующих томов – сожжённого второго и неосуществлённого третьего. Гоголь-поэт сделал то, чего при всём желании не мог сделать Гоголь-моралист. Логика *поэтического образа*, чисто художественная логика, порождающая лирическую экспрессию, обуславливающая движение сюжета и интонационно-стилистическую динамику, оказалась сильнее любых умозрительных концепций. Нисколько не погрешив против истины, можно повторить вслед за «формалистами»: тайна Гоголя – это тайна стиля. С той, однако, существенной оговоркой, что стиль – это «не слог только, а *отражение в форме жизненного ритма души*» (1, 371).

Примечание

¹ Эпитет *охлаждённый* у Гоголя – несомненная аллюзия к новозаветному контексту (см.: Откр. 3: 15, 16).

Литература

1. Белый А. Луг зелёный. Книга статей // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 328–417.
2. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование [Электронный ресурс]. М.; Л., 1934. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/mgb/mgb-001-.htm> (дата обращения: 27.05.2016).
3. Белый А. Непонятый Гоголь // Вопросы философии. 1990. № 11. С. 94–99.
4. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.
5. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М., 1983. С. 271–583.
6. Гоголь Н. В. Собр. соч. в 6 т. М., 1959. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (римская цифра) и страницы.
7. Гольденберг А. Х. Архетипические сюжеты в экфрасисе Гоголя // Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвящённой 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. СПб., 2011. С. 494–508.
8. Гуминский В. М. Умирание искусства: Пушкин и Гоголь // Литературоведческий журнал. 2009. № 24. С. 66–104.
9. Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972.
10. Жаравина Л. В. Гоголь между христианством и позитивизмом // Христианство и русская литература. Сб. третий. СПб., 1999. С. 164–212.
11. Золотуский И. П. Поэзия прозы: Статьи о Гоголе. М., 1987.
12. Карасев Л. Гоголь в тексте. М., 2012.
13. Лебедев Ю. В. О духовных корнях реализма Н. В. Гоголя // Лебедев Ю. В. Православная традиция в русской литературе XIX века: сб. науч. ст. Кострома, 2010. С. 91–98.

РАЗДЕЛ I

14. *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 621–658.
15. *Манн Ю. В.* Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целую массою» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 170–200.
16. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1988.
17. *Мережковский Д. С.* Гоголь. Творчество, жизнь и религия // Мережковский Д. С. Не мир, но меч. Харьков; М., 2000. С. 149–256.
18. *Набоков В. В.* Николай Гоголь // Новый мир. 1987. № 4. С. 173–227.
19. *Носов В. Д. (Паламарчук П. Г.).* «Ключ» к Гоголю. Опыт художественного чтения. London, 1985.
20. *Тресиддер Д.* Словарь символов. М., 1999.
21. *Феодор (Бухарев А. М.), архимандрит.* Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году. СПб., 1860.

УДК 821.161.1.09"19"

Е. А. Акелькина

Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского
fmdostocentr@yandex.ru

**ФИЛОСОФСКИЕ ФУНКЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ
А. К. ТОЛСТОГО «ОСАДА ПАМБЫ» В КОМПОЗИЦИИ ПОВЕСТИ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО И ЕГО ОБИТАТЕЛИ» (1859)**

Статья анализирует философские функции стихотворения А. К. Толстого «Осада Памбы» в композиции повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели».

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, А. К. Толстой, стихи, текст в тексте, философские функции, композиция, рассказчик, абсурд.

E. A. Akelkina

Omsk State University named after F. M. Dostoyevsky
fmdostocentr@yandex.ru

**THE PHILOSOPHICAL FUNCTIONS OF A. K. TOLSTOY'S POEM
«THE PAMBA SIEGE» IN THE COMPOSITION OF F. M. DOSTOEVSKY'S
STORY «THE VILLAGE STEPHANCHIKOVO AND ITS INHABITANTS»**

The article analyses the philosophical functions of A. K. Tolstoy's poem «The Pamba Siege» in the composition of F. M. Dostoyevsky's story «The village Stepanchikovo and its inhabitants».

Keywords: poems, a text in the text, philosophical functions, composition, narrator, absurdity.

Одна из двух сибирских комических повестей Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» написана в переходный, рубежный период и его жизни, и жизни страны. Опубликована эта повесть была в «Отечественных записках» в конце 1859 года (№ 11 и № 12) в период подготовки отмены крепостного права, когда грядущий слом общего уклада жизни ощущался особенно остро. Достоевский не просто воссоздает кризис усадебной жизни как миража¹, абсурда, но творит пространство добывания смысла новыми художественно-философскими средствами, резко повышающими потенциал произведения. Писатель словно испытывает новые приемы, которые станут определяющими в прозе XX века.

Это интертекстуальность (обилие литературных реминисценций, аллюзий, цитат), игра на границе вымысла и реальности, абсурда и порядка; повышение роли рассказчика-наблюдателя, фрагментарность эпизодов, неопределенность ложной развязки в финале, а также разностильность, многотонность речи персонажей с её риторичностью и пародийностью.

Одним из важнейших приемов философизации художественной прозы в «Селе Степанчикове» станет включение в кульминационный эпизод повести декламации именинником Илюшей пародийного стихотворения А. К. Толстого «Осада Памбы». Именно это чтение выявит сущность конфликта, как лучом прожектора высветит истинный смысл происходящего и спровоцирует развязку. Перед нами явный прием философской прозы через обнажение противоречия стихотворной пародии и прозаического повествования, то есть через конкретный переход тона, сферы речи.

М. М. Бахтин назвал источником любой философичности область серьезно-смеховой литературы, когда новое отношение к действительности рождается из столкновения современного и вечного, низкого и священного, комического и серьезного для добывания истины. Актуализируются старые и рождаются новые философские формы именно в переходные эпохи на основе «личного опыта» и «свободного вымысла». Для обозначения этого процесса в культуре М. М. Бахтин ввел термин «карнавализация», многократно раскритикованный впоследствии. Однако опыт дальнейшего развития литературы показал, что практически любой прием может стать средством философизации в определенном культурном контексте.

Вот как характеризует это произведение М. М. Бахтин: «Гораздо глубже и существеннее карнавализация в повести “Село Степанчиково и его обитатели” <...> Вся жизнь в Степанчикове сосредоточена вокруг Фомы Фомича Опискина, бывшего приживальщика-шута, ставшего в усадьбе полковника Ростанева неограниченным деспотом, то есть вокруг карнавального короля. Поэтому и вся жизнь в селе Степанчикове приобретает ярко выраженный карнаваль- ный характер. Это жизнь, вышедшая из своей нормальной колеи, почти “мир наизнанку” <...> все действие этой повести – непрерывный ряд скандалов, эксцентрических выходов, мисти- фикаций, развенчаний и увенчаний. Произведение насыщено пародиями и полупародиями <...> эти пародии органически сочетаются с карнавальной атмосферой всей повести.

Карнавализация позволяет Достоевскому увидеть и показать такие моменты в характе- рах и поведении людей, которые в условиях обычного хода жизни не могли бы раскрыть- ся» (2, 183–184).

Стихотворение Козьмы Пруткова «Осада Памбы» в третьей главе второй части повести («Илюша именинник») действительно является центральным эпизодом в композиции. Ав- торами стихотворения Козьмы Пруткова являются А. К. Толстой и его двоюродный брат А. М. Жемчужников, за несколько лет до публикации повести «испанские» произведения К. Пруткова были напечатаны в журнале «Современник». Одно из них называется «Желание быть испанцем» и содержит весь обывательский набор псевдоэтнических штампов об Ис- пании, доставшихся в наследие от романтической культуры.

Необходимо напомнить, что «мир наизнанку», абсурдность домашнего деспотизма коми- ческих персонажей в «Селе Степанчикове» рождена желанием каждого из них выдать себя за другого, всем им хочется казаться значительнее себя. Как герой ранней повести Достоевского «Двойник» Яков Семенович Голядкин, который получает своего страшного антипода-двой- ника в момент, когда пытается выдать себя за кого-то другого, так и обитатели Степанчиково (Фома Фомич, генеральша с приживалками, Мизинчиков, Ежевикин, Бахчеев, Обноскин, Ви- доплясов, Татьяна Ивановна) словно разыгрывают какие-то роли, часто по плохим литера- турным образцам, плетут фантастические интриги, которым не суждено увенчаться успехом.

В повести «Село Степанчиково» идет борьба жизни истинной, живой, исполненной иск- ренного чувства и мнимой, разыгранной фантастической комедии. Полковник Ростанев долго отступает, приспособляется к безумию мира Фомы Фомича Опискина, но как только тот угрожает чести любимой им женщины, решительно и почти неожиданно для самого себя прогоняет вон Фому. А направляет эту «грозу», скандал кульминационный эпизод деклами- рования ребенком десяти лет, Илюшей, стихов «Осада Памбы». Если обычно цитирование стихотворения у Достоевского служит средством характеристики героя или создает «лири- ческий образ художественной философии писателя» (1, 173), то в «Селе Степанчикове» про- изведение Козьмы Пруткова выполняет многообразные смысловые функции. Во-первых, многие литературоведы видели в эпизоде чтения Илюшей «Осады Памбы» повод для взаи- моисключающих суждений Ростанева и Фомы Фомича, своего рода полемику, characterizing их культурный кругозор и художественный вкус (по аналогии с суждениями М. А. Де- вушкина о Пушкине и Гоголе в «Бедных людях»).

В. А. Туниманов писал: «“Осада Памбы” Козьмы Пруткова в соответствии с жанром произведения имеет экспозиционное значение, сугубо веселое, комическое, даже, пожалуй, “внешнее”; повод дать высказаться на литературную тему наивному, невежественному и ли- шенному чувства юмора полковнику Ростаневу, который серьезно и пространно “трактует” шутку Козьмы Пруткова.

Суждения Ростанева об “Осаде Памбы”, сатире и одической поэзии просто шутка в коми- ческом же обрамлении, никаких дальнейших целей (пародийных или полемических) они не преследуют, то есть второй план отсутствует» (3, 54).

Согласиться с этим трудно. Как всегда у Достоевского тотально семантизированы все имена персонажей: Фома – близнец, Егор (вариант Георгия) – земледелец, Сергей – сторож; Степанчиково (от Степан – венок) и т. д. Полковник Ростанев, подобно кастильянкам и дону Педро, ведет свою борьбу за счастье, свою осаду венка семейных деспотов во главе с Фомой Опискиным. Дело не в отсутствии юмора у полковника Ростанева: именины Илюши застают его после катастрофы, угрозы его любимой; приходится вести борьбу на два фронта, ему просто не до юмора в трагических обстоятельствах.

Рассказчик-наблюдатель, племянник Ростанева Сергей, еще во введении четко обозначает суть конфликта повести: «Низкая душа, выйдя из-под гнета, сама гнетет. Фому угнетали – и он тотчас же ощутил потребность сам угнетать <...> Он был шутом и тотчас же ощутил потребность завести и своих шутов. Хвастался он до нелепости, ломался до невозможности, требовал *птичьего молока* (курсив мой. – Е. А.) <...> добрые люди, еще не быв свидетелями всех этих проделок, а слушая только рассказы, считали всё это за *чудо*, за *наваждение*, крестились и отплевывались»(4, т. III, 13). Свою «осаду» полковник Ростанев ведет долго, добиваясь счастья и свободы, но не мысля уклониться от правил, придуманных и навязанных ему Фомой Фомичом (от «обетов» он не отказывается).

Желая обрадовать отца, дети с Настенькой выучили стихи Козьмы Пруткова, которые не подходят, чтобы демонстрировать «успехи в науках». Перед нами каверза, шутка – разоблачение сути происходящего. Именно дети видят в тиране Фоме Фомиче голого короля и показывают это всем, потому они и смеются заранее. Недаром Сашенька «едва подавляет свой смех», ведь вместо оды все слышат разоблачение тирана и веселое преодоление наваждения. Стихотворение Козьмы Пруткова служит ключом к происходящему, сама комическая интерпретация создает как бы иное, более широкое измерение семейному конфликту, заклиная духов абсурда, обнаруживая их миражность и ничтожество и тем самым смехом преодолевая трагедию. Это расширение смысла с помощью «Осады Памбы» вбирает все богатство значений и ассоциаций произведения Достоевского посредством пародийной стихотворной вставки, «текста в тексте».

Всмотримся в само стихотворение в контексте повествования Достоевского:

«**Девять лет**, как Педро Гомец
Осаждает замок Памбу,
Молоком одним питаюсь,
И всё войско дона Педра,
Девять тысяч кастильянцев,
Все по данному *обету*
Ниже хлеба не скупают,
Пьют одно лишь *молоко*.

Как! что? Что это за *молоко*?» – вскричал дядя, смотря на меня в изумлении. <...>

Всякий день дон Педро Гомец
О своем бессилье *плачет*,
Закрываясь епанчою.
Настает уж год **десятый**;
Злые мавры торжествуют;
А от войска дона Педра
Всего-навсего осталось
Девятнадцать человек...

Да это галиматья! – вскричал дядя с беспокойством, – ведь это невозможное ж дело!» (4, т. III, 132).

Налицо множество приемов философствования: интертекст построен на скрытых ассоциативных сближениях символических чисел, взрывающих все, ключевых слов, чередовании гипербол и литот, обнаруживающих абсурдность происходящего, наконец «текст в тексте».

Стихотворение выявляет бессмыслицу в жизни обитателей Степанчиково. Символика чисел «**девять лет**» осады несопоставимы с количеством войска «**девять тысяч**», уменьшившегося до «**девятнадцати человек**» в результате бессилья предводителя. Здесь внешнее мастерски переводится во внутренний план, а кульминационным знаковым словом становится «*малоко*», которое по нелепому обету становится единственной пищей осаждающих крепость. Перед нами внутренняя смысловая рифмовка-указание на Фому Фомича, требующего *птичьего молока*, прикидывающегося сочинителем, на лекции которого «**тридцать тысяч человек будут собираться**» (4, т. III, 13). Если в своей жизни абсурда запретов и интриг Фомы полковник не видит, то «детская затея» со стихотворением делает очевидным и вопиющим этот параллелизм бессмыслицы, высвеченной пародией Козьмы Пруткова. Любопытна и неслучайна реакция детей: «Саша не выдержала и залилась самым откровенным и детским смехом; и *хоть смешного было вовсе немного*, но не было возможности, глядя на нее, тоже не засмеяться» (4, т. III, 132). Гувернантка Настенька, выбравшая для декламации эти стихи неслучайно, «краснеет и улыбается». Напрасно видят в комментариях Ростанева отсутствие чувства юмора: здесь та слепота, которая видит «галиматью» в шутке, но по инерции не видит ее в устройстве своей жизни, в следовании чужим искусственным «обетам» и правилам.

Финальные строки «Честь и слава дону Педру! // Честь и слава Льву Кастильи!» звучат насмешкой, а реплика «каптан его, Диего» ставит все на свои места. Он, подобно племяннику Ростанева, наблюдатель, обнаруживающий абсурд такой осады крепости. Его реплика позволяет преодолеть все шуткой:

«И, услышав то, дон Педро
Произнес со громким смехом:
“Подарить ему барана;
Он изрядно *подиутил!*...”» (4, т. III, 134)

Абсурд и бессмыслица и в начале стихотворения, и в конце параллельна ситуации в селе Степанчикове. Недаром глава завершается «отдаленными раскатами грома: начиналась гроза» (4, т. III, 136). Далее следует изгнание Фомы, скандал, его неожиданное возвращение и непредвиденный финал ложной развязки. Прозрение, которому способствовало стихотворение Козьмы Пруткова «Осада Памбы», для обитателей Степанчиково завершилось внешним образом, не научив их здоровой оценке тирана Фомы. Как и в пародии, торжествуют абсурд и духовная слепота рабства, тиранство Фомы Фомича продолжается. Его «магнетический сон» завершается часто тем, что он «ничего не слышал и не видел во все время» (4, т. III, 165).

Стихотворение «Осада Памбы» в композиции повести «Село Степанчиково» выполняет, таким образом, многообразные функции: этот «текст в тексте» конденсирует суть конфликта, провоцирует развязку и вместе с тем обнаруживает, что реальное понимание происходящего и развитие невозможны для обитателей Села Степанчиково. Ведь препятствия здесь не внешние, а внутренние, они коренятся в рабском сознании и неумении самостоятельно мыслить.

Примечание

¹ См. об этом: Штерн М. С. Мастер «трущобной прозы» в пространстве усадебного текста («Село Степанчиково и его обитатели» Ф.М. Достоевского) // Достоевский в смене времен и поколений: сб. материалов Международной научной конференции (Омск, 13-15 октября 2011 г.). – Омск, 2011. – С. 296–303.

Литература

1. Альми И. Л. Роль стихотворной вставки в системе идеологического романа Достоевского // Статьи о поэзии и прозе. Кн. вторая. Владимир, 1999. С. 173.
2. Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960–1970 гг. М., 2002. С. 183–184.
3. Туниманов В. А. Творчество Достоевского (1854–1862). Л., 1980. С. 54.
4. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990 (с указанием в тексте статьи тома и страницы).

УДК 821.161.1.09"19"

В. В. Тихомиров

*Костромской государственной университет
vtihom@mail.ru*

ПОЧЕМУ СВИДРИГАЙЛОВ? (ОПЫТ КОММЕНТАРИЯ)

Статья представляет собой комментарий, поясняющий происхождение фамилии и истоки характера Свидригайлова, одного из центральных персонажей романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

Ключевые слова: *Ф. М. Достоевский, «Преступление и наказание», прототип Свидригайлова, литовский князь Свидригайло.*

V. V. Tikhomirov

*The Kostroma State University
vtihom@mail.ru*

WHY IS HE SWIDRIGAILOV? (A COMMENTARY)

The article is a commentary on the surname's origin and the character's nature of Swidrigailov, one of the heroes in F. M. Dostoyevsky's novel "Crime and Punishment".

Keywords: *F. M. Dostoyevsky, "Crime and Punishment", a prototype of Swidrigailov, Lithuanian prince Swidrigailo.*

Во всех комментариях к роману «Преступление и наказание» в качестве возможного прототипа Свидригайлова указывается некто Аристов, знакомый Ф. М. Достоевского по каторге, человек совершенно аморальный, циничный, «нравственный Квазимодо», по словам писателя. Аристов назван Достоевским в первых черновых записях к будущему роману, затем персонаж стал Свидригайловым (4, 315, 408). Если учесть, что фамилии основных персонажей романа значимы, возникает вопрос о происхождении этого необычного для русского слуха именованья.

Ещё в 1930-х годах Л. П. Гроссман указал, что впервые фамилия Свидригайлов появилась в «Искре» в 1861 году для обозначения образа фата, человека, способного на любую подлость, чиновника «особенных» поручений (2, 21). Создателем этого типа и фамилии был фельетонист М. М. Стопановский, автор постоянного сатирического отдела «Искры» «Нам пишут». Никакие другие источники фамилии и характера Свидригайлова не упоминаются даже в известной работе М. С. Альтмана «Достоевский. По векам имён» (Саратов, 1975). С. В. Белов в комментарии к роману «Преступление и наказание» (1985) связал эту фамилию с именем литовского князя Свидригайла, сына Ольгерда, однако на личность и характер князя не обратил должного внимания, ограничившись сугубо фонетическими комментариями, указав на неблагозвучность самого слова и признав его именем нарицательным: «Фамилия Свидригайлова отражает странную, полную внутренних изворотов личность этого персонажа, и эта странность и изворотливость чувствуется и в звуках этой фамилии» (1, 81). Автор комментария сочувственно ссылается на суждение о Свидригайлове фельетониста «Искры»: «И эта низкая, оскорбляющая всякое человеческое достоинство, ползающая, вечно пресмыкающаяся личность благоденствует» (1, 81).

Другое, более диалектичное мнение о характере Свидригайлова в своё время высказал В. Я. Кирпотин: «Свидригайлов нигде не однолинеен, он не так уж однотонно-чёрен, как это кажется на первый взгляд. <...> Злодей, развратник и циник, Свидригайлов на протяжении всего романа совершает массу добрых дел, больше, чем все другие персонажи, вместе взятые. <...> О даром полученной и даром истраченной силе он говорит сам, и неоднократно. <...> История Свидригайлова доказывает, что настоящий человек без убеждений, без деятельности, освещённой и освящённой идеалом, жить не может» (5, 245, 257).

Так причём же здесь литовский князь Свидригайло? Следует напомнить, что род Достоевских – выходцы из Литвы, о чём хорошо знал и сам Ф. М.. Л. П. Гроссман пишет: «Достоевские происходили из старинного литовского рода, представители которого с XVI века упоминаются в различных документах Юго-Западной Руси (Литвы и Белоруссии. – В. Т.) Многие из них достигли видных степеней и стали известны как члены главного трибунала (суда. – В. Т.),

маршалки, судьи, хорунжие, епископы. <...> В 1506 году им была пожалована грамота на село Достоево в Пинском повете...» (Полесье, в Белоруссии. – В. Т.) (3, 7, 8). Достоевские отличались сложным характером: «властные, пылкие, неукротимые», часто попадали под суд, обвинялись даже в семейных преступлениях. Некто Фёдор Достоевский был в середине XVI века «служилым шляхтичем» при князе Андрее Курбском, бежавшем из Москвы от Ивана Грозного в Литву. Однако к XVIII веку род Достоевских обеднел, утратил шляхетство. Прадед писателя был униатским священником на Вольни, дед перешёл в православие (тоже был священником), отец порвал с духовным сословием, сумел закончить в Москве Медико-хирургическую академию, долго служил военным медиком, дослужился до дворянства, вышел в отставку и до конца жизни был «лекарем первого разряда» в московской больнице для бедных («Божедомке»). Он отличался тяжёлым характером, страдал алкоголизмом. В этом отношении происхождение и судьба Ф. М. Достоевского напоминает В. Г. Белинского.

Вернёмся к литовскому князю Свидригайлу. Он оставил след в истории Руси, в её взаимоотношениях с Литвой и Польшей на протяжении XIV–XV веков. В результате разгрома Киевской Руси монгольскими полчищами хана Батыея в середине XIII она как государство фактически перестала существовать, в отличие от Северо-Восточной Руси, которая после монгольского нашествия, хотя и значительно ослабленная, сохранила свою государственность как вассал Золотой Орды (владимирские, а затем московские князья назначались ханами). Разорением Юго-Западной Руси воспользовались литовские племена, которые к этому времени стали объединяться в единое княжество во главе с Миндовгом, а затем Гедимином. В короткое время литовцы заняли почти все земли не только бывшей Киевской Руси, но и земли к западу и югу от Москвы, вплоть до Смоленска и Курска. Население завоёванных русских земель по численности и по уровню развития намного превосходило завоевателей, и началась даже некоторая «русификация» литовцев. Их государство было объявлено преемником Руси, государственным языком стал русский (славянский), литовцы до XIV века оставались язычниками (приняли христианство последними в Западной Европе). Вначале начали принимать православие (поскольку вся Русь была православной греческого обряда) литовские князья, постепенно сблизившиеся и породнившиеся со старыми русскими князьями – потомками Рюриковичей. Возникла тенденция к некоторому сближению с Москвой: опять-таки посредством родственных отношений – браков. В дальнейшем некоторые из литовских князей стали русскими, например Гедиминовичами были князья Голицыны, Милославские, Трубецкие (по значимости в одном ряду с Рюриковичами).

Однако вскоре исторические события повернули ситуацию в другую сторону. В конце XIV века в соседней с Литвой Польше прекратилась королевская династия Пястов, и польские магнаты, которые в этой стране всегда имели большой вес, обратили внимание на восток, на набирающую силу и по площади значительно превосходившую Польшу Литву: они предложили династический брак польской королевы Ядвиги и литовского Великого князя Ягайла. Пока это была лишь династическая уния, оба государства оставались самостоятельными, каждый со своим устройством, но постепенно влияние Польши усиливалось, и к концу XVI века они образовали единое государство – Речь Посполитую. На протяжении двух веков во главе этого государства были Ягеллоны (потомки литовского князя Ягайла, в крещении Владислава). Память о нём сохранилась в названии Ягеллонского университета в Кракове, который тогда был столицей Польши, при существовании некоторой автономии Литвы со своей столицей Вильно (Вильнюс).

Литовцы переняли у поляков письменность на основе латиницы, а главное – католическую веру: почти все литовские князья из православия перешли в католичество. Польша была на более высоком уровне развития цивилизации по сравнению с Московской Русью, остававшейся в подчинении Орды, и литовцы повернулись лицом к Западу. Сложнее было с простым народом,

предками нынешних белорусов и украинцев, которые оставались православными. Чтобы и их подчинить влиянию католической церкви, в XVI веке с благословения Папы Римского была оформлена Брестская церковная уния, согласно которой униаты признавали верховенство и руководство римской церкви при сохранении традиционных православных обрядов.

Без этих исторических подробностей не могут быть выяснены особенности личности и исторической роли князя Свидригайла в соотношении с персонажем романа Ф. М. Достоевского. Интерес писателя к истории своих предков, как и к истории польско-литовского государства вообще, обострился в связи с восстанием 1863–1864 годов в западных губерниях Российской империи. О прошлом своей прародины Достоевский мог узнать из работ историка М. И. Кояловича, уроженца Белоруссии, сына униатского священника, в будущем профессора Петербургской духовной академии, изучавшего историю церковной унии. Его работы публиковались в 1860-е годы, незадолго до возникновения замысла романа «Преступление и наказание». Фамилия Кояловича неоднократно упоминается в записных тетрадях Достоевского.

Князь Свидригайло, родной брат Ягайла, был категорическим противником унии Литвы с Польшей, справедливо полагая, что этот союз приведёт к подчинению родины западным соседом. На протяжении почти всей своей долгой жизни (1370–1452) Свидригайло добивался великокняжеского престола в Литве (иногда успешно), воевал и мирился со своими братьями Ягайлом, Витовтом, Сигизмундом, вступая при этом в союз то с венграми, то с немцами-крестоносцами, то с крымскими татарами, то с русскими. Некоторое время он служил Московскому Великому князю Василию (отцу Ивана III) и даже получил в «кормление» город Владимир. Дважды был женат на русских (на княжне Смоленской и княжне Тверской). Был крещён и получил православное имя Лев. Одно время, как Великий князь Литовский, Свидригайло владел не только собственно литовскими, но и белорусскими, украинскими, западнорусскими землями (Великие Луки, Ржев, Смоленск, Вязьма, Брянск, Тула, Мценск, Курск). Кстати, Смоленская земля более трёхсот лет оставалась под властью Литвы, затем Речи Посполитой, и это оставило заметный след в истории. Многие польские дворянские фамилии впоследствии обрусели. Например, Твардовский и Исаковский – польские фамилии (хотя наши известные поэты – не шляхтичи). Н.М. Пржевальский, все Глинки – с польскими корнями, даже Грибоедовы – в прошлом Грибовские.

Свидригайло недолго пробыл на службе у московского князя. Видимо, потому, что ему не оказали должной помощи в отстаивании его интересов, он отрёкся от православия, сжёг в Смоленске храм вместе с епископом и его паствой, вскоре перешёл в католичество и принял имя Болеслав. Большинство польских и немецких историков характеризуют Свидригайла как человека незаурядного, но жестокого, неуравновешенного, беспринципного, с безграничными амбициями, вероломного, склонного к пьянству и разврату. Однако родственники – литовские князья, видимо, исходя из братских отношений, его щадили. В междоусобной борьбе Свидригайло не раз попадал в плен то к Ягайлу, то к Витовту, но всякий раз его отпускали с миром. В конце концов он смирился с ролью удельного князя на Волыни, последние годы жил и умер в Луцке.

В письмах и записных книжках Ф. М. Достоевского имя Свидригайла не упоминается, однако именно его следует считать непосредственным прототипом как фамилии одного из центральных персонажей романа «Преступление и наказание», так во многом и характера этого довольно сложного и противоречивого героя романа.

Литература

1. Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. Изд. 2-е. М., 1985.
2. Гроссман Л. П. Город и люди «Преступления и наказания» // Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М., 1935.
3. Гроссман Л. П. Достоевский. М., 1962.
4. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т 7. Л., 1973.
5. Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1970.

УДК 821.161.1.09"19"

Г. В. Федянова*Московский государственный областной социально-гуманитарный институт
fedyanovadv@yandex.ru***РОМАН Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»:
СИМВОЛИКА ГОЛОВНОГО УБОРА РАСКОЛЬНИКОВА**

Автор предлагаемой статьи рассматривает в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» символику художественной детали – шляпы Раскольникова. Данная художественная деталь отображает эволюцию жизненного пути героя. Обращается внимание на метароманные перспективы развития образа главного героя в связи с графическими работами М. Шемякина и В. Вольфа.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, роман, герой, образ, деталь, шляпа, фуражка, иллюстрация.

G. V. Fedyanova*Moscow State Regional Social and Humanitarian Institute
fedyanovadv@yandex.ru***F. M. DOSTOEVSKY'S NOVEL "CRIME AND PUNISHMENT":
THE SYMBOLISM OF RASKOLNIKOV'S HEADRESS**

The author of the present article considers the symbolism of the artistic detail – Raskolnikov's hat - which displays the evolution of the hero's life. Special attention is drawn to the metanovel's prospects of the protagonist's image development in connection with the graphic works by M. Shemyakin and I. Volf.

Keywords: Dostoevsky's novel, hero, image, detail, hat, cap, illustration.

Роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» посвящена большая исследовательская литература. Но проблема символики головного убора ещё не была предметом специального изучения. Вместе с тем красноречивые детали, в частности головной убор Раскольникова, сопутствуют романной судьбе и эволюции личности героя.

Своеобразным стимулом для обращения к предлагаемой теме послужили две графические работы - иллюстрации к роману «Преступление и наказание». Одна из них принадлежит М. Шемякину («Раскольников и старуха-процентщица», 1967. Из фондов Музея Ф. М. Достоевского, СПб.) и изображает роковую встречу главного героя и процентщицы. В характерной для этого художника манере – утрировка формы, разномасштабность фигур, строгость, почти аскетичность палитры – доминирует саркастическое отношение к иллюстрируемой сцене. Условность сочетается с безупречной пластикой стилизованных линий. Лица-маски передают авторскую иронию как камертон его художественного мировосприятия. Поэтому фуражка на голове человека с лицом-маской – это атрибут предполагаемого, но не реализованного в романной реальности «идеального преступления».

Другая иллюстрация – В. Вольфа (обложка отдельного издания: М.: Славянка, 1993) – изображает лицевой портрет героя на фоне петербургского пейзажа. Палитра этой графической работы построена на преобладании холодных голубоватых тонов, мягко сочетающихся со светлыми тёплыми оттенками далей. Эти же цветовые отношения переносятся и на портрет. В лице – с правильными чертами и некоторой асимметрией, как бы объясняемой лёгким поворотом головы влево от зрителя, – передано страдание, опыт пережитого. Помимо пейзажа, несоответствующего основному времени действия романа, здесь Раскольников изображён в элегантном головном уборе – высокой шляпе-цилиндре.

Итак, две различные по художественному языку графические работы отмечены общей для них особенностью: подчёркнутым отступлением от текста в изображении костюма героя, в частности его головного убора. Они как бы отталкиваются от заложенного в тексте метароманного начала. Такое творческое решение в иллюстрации требует внимания к движению и смысловой насыщенности детали, в частности головного убора героя.

Предметный мир «Преступления и наказания» (1866) опирается на культурно-исторические реалии, что способствует чувству достоверности событий романа. Во внешнем облике персонажей особо отмечается костюм и завершающий его – головной убор. Значение культурной традиции читатель встречает в рассуждении Разумихина: «Головной убор, это, брат, самая первейшая вещь в костюме, своего рода рекомендация. Толстяков, мой приятель, каждый раз принуждён снимать свою покрывку, входя куда-нибудь в общее место, где все другие в шляпах и фуражках стоят. Все думают, что это он от рабских чувств, а он просто оттого, что своего гнезда птичьего стыдится: стыдливый такой человек» (1, 101). Это объясняет и своеобразный бытовой автоматизм обращения с головным убором, способствующий возникновению традиции. В традиции уже заложена основа символизации. Символизация как процесс не всегда приводит к своему культурному итогу – созданию символа, но она обнаруживает тенденцию. Поэтому в двух группах головных уборов – мужской и женской – в романе особо выделяются «шляпа» Раскольников и «драдедамовый платок» Мармеладовых. «Шляпа» по контрасту противостоит «простоволосости» и завершает своё романное существование в «Эпilogue» бритой головой героя, пришедшей на смену и циммермановской «шляпе», и «касметке»-«фуражке», и просто его неухоженной причёске. Там же старый «драдедамовый платок» на голове Сони – победа достоинства и над позором её петербургской жизни, и над безбожием и бесчеловечностью «наполеоновской идеи» Раскольникова.

В первых сценах романа (до сцены «пробы») герой ещё не поименован и представлен читателю только как «молодой человек» с красивой внешностью; сообщается о его нищете и житейских проблемах. Замысел «дела» ещё не разъяснён, но «шляпа» уже выступает как важный значимый образ в сцене близ Сенной. Среди «толкотни», «пьяных», в толпе, где никого «лохмотьями» нельзя было удивить, пьяный мужик «в огромной телеге, запряжённой огромною ломовою лошадию», выделил именно этого, стремящегося к предельной незаметности человека: он «заорал во всё горло, указывая» именно на молодого человека. Пьяная реплика «Эй ты, немецкий шляпник!» приводит к замешательству: «молодой человек вдруг остановился и судорожно схватился за свою шляпу» (1, 7). Герой всё ещё не представлен читателю по имени. «Шляпа» же представлена, можно сказать, портретно. «Шляпа эта была высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону» (1, 7). Завершение этого описания открывает одновременно многозначную группу «углов» в романе.

Таким образом, в произведении возникает функциональная преемственность деталей.

Раскольников с первых строк романа обнаруживает своё отчуждение от окружающего мира. Крик «мужика» обнаруживает также его чуждость «люду». «Шляпа» оказывается образом, интегрирующим эти два начала – отчуждённость (личное отношение героя) и чуждость (непринятость «миром»). «Но не стыд, а совсем другое чувство, похожее даже на испуг охватило его. <...> Вот эдакая какая-нибудь глупость, какая-нибудь пошлейшая мелочь, весь замысел может испортить! Да, слишком приметная шляпа. <...> Смешная, потому и приметная <...> К моим лохмотьям непременно нужна фуражка, хотя бы старый блин какой-нибудь, а не этот урод. Никто таких не носит, за версту заметят, запомнят... главное, потом запомнят, ан и улика. Тут нужно быть как можно неприметнее... Мелочи, мелочи главное!.. Вот эти-то мелочи и губят всегда и всё...» (1, 7). «Пошлейшая мелочь» здесь не столько характеристика «урода», сколько образ несоответствия вещи «делу».

Герой придаёт значение внешней стороне эпизода, связывает со своим замыслом. Вместе с тем «крик мужика» входит в сознание читателя как своеобразное предупреждение, как, обращаясь к традиционному образу, «глас народа». Этот «глас» будет резонировать в насмешливом обращении к Раскольникову другого мужика «ваше сиятельство», и даже в словах вопрошающего и недоумевающего друга – ведь не перевод он синостранный. Не останавливаясь на

знакомстве героя – первоначально заочном – с «драдедамовым платком», обратим внимание на то, что этот образ, неотделимый от жизненного пути Сони, выступает с самого начала в своей символической направленности. Он функционирует и как предмет быта, и, одновременно, выражает метафизику народного сознания своего времени: зелёный плат в иконописи – плат Богородицы – это и образ земли. Следовательно, мотив земли первоначально появляется в произведении в своей духовной сущности, скрыто, через атрибут убогого быта чиновничьей семьи. В подтексте – это знак Небесного благоволения, дарованного Соне.

Обратимся к появлению «шляпы» Раскольникова в сцене совершения преступления. Случайный крик на дворе «Семой час давно!» (1, 57) заставляет его броситься к двери, прислушаться и схватить шляпу. Итак, трагический исход вниз по тринадцати ступеням, за топором, «неслышно, как кошка», связывается со «шляпой». В этом сказывается автоматизм культурных привычек героя. Мимикрия требует, чтобы «он шёл дорогой тихо и степенно, не торопясь, чтобы не подавать каких подозрений <...> Тут вспомнилась ему его шляпа. “Боже мой! И деньги были третьего дня, и не мог переменить на фуражку”» (1, 60). Следующая фраза, открывающаяся словами «заглянув случайно, одним глазом, в лавочку», – допускает предположение, что он всё же приобретёт фуражку. Но фраза заканчивается: «он увидел, что там, на стенных часах, уже десять минут восьмого. Надо было торопиться...» (1, 60). Таким образом, «шляпа» в сцене преступления (как и в предшествовавшей сцене «пробы») противостоит «простоволосости» (1, 8, 63) процентщицы. После преступления, «Войдя к себе, он бросился на диван, так, как был» (1, 70).

Выйдя из «забытья», «он сел на диван и тут всё вспомнил» (1, 71). То есть ситуация уже непоправима. «В первое мгновение он думал, что с ума сойдёт». «С изумлением» Раскольников отмечает незапертую дверь и «понимает», что «бросился на диван не только не раздевшись, но даже в шляпе: она скатилась и тут же лежала на полу...» (1, 71). Так проявляется новая грань предметного образа: «она скатилась», подтверждая и уже символизируя падение Раскольникова. Наказание живёт в этой сцене ещё как неосознанное состояние.

Перед приходом в полицию он даже допускал, что может встать на колени и сознаться, готов был выбросить награбленное, даже «Он было бросился на колени молиться...» (1, 74). Но наряду с внутренним неприятием преступления начинается борьба за безнаказанность. Выходя из «конторы», Раскольников снова «поднял свою шляпу» (1, 83). Очевиден раскол сознания: стремление остаться верным ложной идее сохраняется и, одновременно, остаётся понимание этической несовместимости произошедшего с достоинством.

«Узел», принесенный Разумихиным, производит смену костюма Раскольникова. Особое внимание уделяется фуражке: «довольно хорошенькой», «обыкновенной», «дешёвой» (1, 101). В этой сцене в шутовском обращении Разумихина к Настасье появляется знаменательное сравнение: «... вот вам два головных убора: сей пальмерстон (он достал из угла исковерканную круглую шляпу Раскольникова, которую неизвестно почему назвал пальмерстоном) или сия ювелирная вещица?» (1, 101)). Итак, «Фуражка» становится как бы правопреемницей «шляпы». Уже то, что «шляпа» оказалась в углу, исковерканная, порождает представление о душевном состоянии героя. (Это будет перекликаться и с «углами» комнаты Сони.) Но «пальмерстон» – не случайное образное наименование предмета. В контексте символизации предметного мира можно допустить, что даже в дружеском кругу эта «шляпа» производила впечатление чего-то чуждого. Поколение Раскольникова и Разумихина в годы Крымской войны уже входило в юношеский возраст, было в курсе военных событий и знало, что военно-политические притязания премьер-министра Великобритании Пальмерстона перекликались с идеями наполеонизма. В военное время в России Пальмерстон был объектом сатиры в стихах с приложением репрезентативного портрета в шляпе-цилиндре. Возможно, такие портретные изображения и способствовали метафоре «сей пальмерстон».

«Шляпа» Раскольникова, как бы загнанная в угол, предвосхищая судьбу героя, сошла со сцены, уступив место «фуражке», в которой легко затеряться в толпе. Фуражку носит Разумихин. «Засаленная фуражка» на скорняке-мещанине, обличителе Раскольникова. В итоге оказывается, что фуражку носит и Порфирий Петрович. В конфликте Раскольникова с правосудием Разумихин представляет как бы сторону защиты; мещанин в нелепой одежде – выступает как обвинитель; Порфирий Петрович – дознаватель. Все четыре головы, включая голову преступника, – в «фуражках». Итак, демократичная мода, пришедшая из Европы, нивелирует индивидуальность и сословные границы. «Фуражке» предстоит выдерживать борьбу за безнаказанность в интеллектуальном состязании преступника и следователя. «Фуражка» присутствует в сцене допроса, как бы становится лжесвидетельством непричастности к преступлению. Раскольников в начале разговора «пошёл прямо к делу, встал с места и взял фуражку. – Порфирий Петрович, начал он решительно, но с довольно сильной раздражительностью, – вы вчера изъявили желание, чтоб я пришёл для каких-то допросов. <...> Мне некогда, у меня дело...» (1, 257). Его гневной, высокомерной манере противостоит бытовая манера следователя. Порфирий Петрович «закудахтал», «хлопотал», просил извинения. В результате Раскольников «сел, но не выпуская из рук фуражки» (1, 257). Разговорная манера Порфирия Петровича приводит к тому, что «Раскольников положил фуражку, продолжая молчать и серьёзно, нахмуренно вслушиваться в пустую и сбивчивую болтовню Порфирия» (1, 258). Представляя как бы абстрактную ситуацию поведения преступника, попавшего в поле зрения следователя, Порфирий Петрович обрисовывает ситуацию Раскольникова. Это провоцирует срыв подозреваемого: «Не позволю-с! – крикнул он вдруг, изо всей силы стукнув кулаком по столу...» (1, 264). В итоге: «Не хочу я вашей дружбы и плюю на неё! Слышите ли? И вот же беру фуражку и иду. На-тка, что теперь скажешь, коли намерен арестовать? Он схватил фуражку и пошёл к дверям. – А сюрпризик-то не хотите разве посмотреть? – захихикал Порфирий...» (1, 269). Эксцесс Николая сорвал «сюрпризик». К Раскольникову возвращается самообладание, и сцена прощания уже превращается в словесную дуэль. Следствием этого было ощущение, уже в камерке, «игры» Порфирия Петровича: «Нервная дрожь продолжалась ещё во всём его теле. Наконец он встал, взял фуражку, подумал и направился к дверям» (1, 274).

Таким образом, в этих сценах «фуражка» выступает как союзница безнаказанности, а герой приходит к убеждению: «Теперь мы ещё поборемся» (1, 276). Перед последней встречей с Порфирием Петровичем отмечается та же как бы малозначительная деталь: Раскольников взял фуражку и, задумавшись, пошёл из комнаты» (1, 342). Порфирий Петрович приходит лично к Раскольникову, который принимает «дружеский вид», но инициатива снова переходит в руки Порфирия Петровича. Их отношения в этой последней романной встрече – своеобразная ничья. «Нет, не убежите, Родион Романович. – Раскольников встал с места и взял фуражку. Порфирий Петрович тоже встал. – Прогуляться собираетесь? Вечерок-то вроде хорош, только грозы бы вот не было. А впрочем, и лучше, как бы освежило... Он тоже взялся за фуражку. – Вы, Порфирий Петрович, пожалуйста, не заберите себе в голову, – суровой настойчивостью произнёс Раскольников, – что я вам сегодня сознался...» (1, 352–353). Скрытый смысл слов следователя как бы обрамляется жестами – каждый из них взялся за фуражку.

Таким образом, атрибуты быта перерастают границы предметной среды, не теряя в то же время с ней связи. Не касаясь проблемы символа как категории мышления, вопроса изучения этого явления, хочется отметить, что самые разномасштабные символы имеют общую особенность: соединяют универсальное и уникальное. На универсальном уровне образ вещей функционирует в зависимости от их бытового назначения. Это своеобразный симплекс, который постепенно стремится к своей смысловой многомерности. Через это создаются условия символизации отдельных явлений предметного мира.

Многочисленные головные уборы «Преступления и наказания» уже существуют как самостоятельный пласт художественных идей. Отношение Лужина к своей «шляпе» и «перчаткам» контрастирует с отношением к подобным деталям костюма Свидригайлова. У Лужина – это фетишизация вещей, у Свидригайлова – проявление его пренебрежения к жизни. В то же время шляпы и Лужина, и Свидригайлова воспринимаются как знак их социальных привилегий. В свою очередь «шляпе» Лужина противостоят «часы» доктора Зосимова, «огромность» которых усиливается раскрытым ртом и нарочитой медлительностью героя. То есть спор привилегий опирается на смысловые группы, отступая от однородности предметов и единства их бытового назначения. Экстравагантная шляпка «с огненным пером» – атрибут сопричастности к пороку – Сонечки перекликается, но весьма различно, и с «драдедамовым платком», и с подобной шляпкой юной спутницы шарманщика. Скромная старенькая шляпка Сони в момент визита к Раскольникову сочетается с бедностью костюма дам Раскольниковых, дополняемого «мантильями». Складываются смысловые цепочки, помогающие читателю уловить оценку повествователя. В сочетании с «изодранными» «перчатками» (1, 169) бедный наряд Дуни контрастирует с дорогостоящим костюмом Лужина, оттеняя недостойность его брачных намерений. Одновременно у искреннего, влюблённого Разумихина облик Дуни рождает сопоставление с «королевой», претерпевающей превратности судьбы. Итак, вещи, в том числе и головные уборы, как бы говорят.

В романе есть и скрытые детали, которые не актуализируются, не получают вербальной характеристики, поскольку они не влияют на событийную канву произведения. К примеру, упоминаемые дворники дома процентщицы. Культурно-исторический контекст подсказывает читателю одежду дворника: фартук с бляхой, картуз на голове. Но эти персонажи, как бы мелькнувшие в отдельных фабульных фрагментах, не получают развития. Не даётся и детального описания костюма каторжников в «Эпilogue» романа, поскольку, например, наличие шапки-ушанки на «бритой голове» Раскольникова само собой предполагается и не имеет значения для нового душевного состояния – «постепенного перерождения» героя.

«Шляпа» – символ рождения и крушения наполеоновской идеи героя. Способность поднаться над своими амбициями, сознаться в своём преступлении, возвращает Раскольникову «шляпу». Не предметно, но метафизически. Именно в «конторе» Илья Петрович, не ведающий о цели прихода Раскольникова, восторженно говорит: «Был бы благороден, а прочее всё можно приобрести талантами, знанием, рассудком, гением! Шляпа – ну что, например, значит шляпа? Шляпа есть блин, я её у Циммермана куплю-с!..» (1, 407). Этой тираде предшествует мысль Раскольникова о встрече с Порохом: «Это сама судьба» (1, 406). Возможно, в подтекстовом смысле возвращение «шляпы» можно рассматривать как взгляд повествователя на вариант будущей судьбы Раскольникова.

Таким образом, символика головных уборов, и прежде всего «шляпы» Раскольникова, проявляется через динамику этих важных для развития сюжета деталей.

Возвращаясь ещё раз к упомянутым в начале данной работы иллюстрациям, можно высказать предположение, что художники создавали «своего» Раскольникова. У Шемякина саркастически оценивается замысел «дела», которое выглядит как идеальное преступление, но таковым не является. Только серия случайностей создаёт видимость этой «идеальности». Изображение Раскольникова в фуражке как бы компрометирует мысль о «совершенстве» и его «идеи», и его замысла. Как явствует из текста, Кох и Пестряков уходят, дверь в соседнюю квартиру открыта, несколько минут лестница свободна, два молодых парня, шутя, дерутся и поглощены своей забавой. Сам преступник даже забывает о своём головном уборе. Поэтому фуражка на голове человека с лицом-маской – это атрибут модели, порождённой уродливой «диалектикой» заблуждения.

В. Вольф изображает Раскольникова на фоне весеннего столичного пейзажа: молодой мужчина в высоком головном уборе, элегантность которого подчёркивается светлым галстуком и воротником пальто. Романное настоящее время героя, связанное с июльской жарой, противоречит этому графическому образу. Здесь другое время – метароманное будущее. И асимметрия лица, объясняемая поворотом головы, представляет как бы два возраста, два пути героя: половина лица – справа от зрителя – более молодая, хотя это и не двадцатитрёхлетнее лицо; половина лица – слева от смотрящих – с печатью страдания; такое лицо хранит много пережитого. В восприятии зрителя – это Раскольников после девяти лет каторги, тридцатидвухлетний, что оправдывает и отсутствующий в тексте романа пейзаж, перекликающийся, однако, с весенним сибирским пасхальным пейзажем «Эпилога» романа. А детали костюма, в том числе и высокая шляпа, становятся свидетельством того, что герой поднялся над роковой ошибкой своей юности. Одновременно это свидетельство значительных метароманных возможностей произведения и его ориентированности на духовное возрождение героя.

Именно такие столь разные прочтения едины в заложенных в произведении метароманных подсказках.

Литература

1. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 6.

УДК 821.161.1.09"19"

Н. А. Лобкова*Костромской государственный университет
lobkova.nina.a@yandex.ru***М. М. СТАСЮЛЕВИЧ В ДРУЖЕСКОЙ ПЕРЕПИСКЕ**

В статье на материале переписки раскрывается процесс оформления политических и нравственных воззрений М. М. Стасюлевича, редактора-издателя «Вестника Европы».

Ключевые слова: политические и нравственные убеждения, европейский опыт, просвещение, либерализация.

N. A. Lobkova*Kostroma State University
lobkova.nina.a@yandex.ru***M. M. STASYULEVICH IN THE LETTERS TO FRIENDS**

The article analyses the letters of M. M. Stasyulevich, an editor and publisher of "The European Mercury", which uncover the process of taking shape of his political and moral convictions.

Keywords: political and moral convictions, European experience, enlightenment, liberalism.

В последнем письме А. К. Толстого М. М. Стасюлевичу из Карлсбада (1875) прозвучала шутливая, но высокая похвала редактору «Вестника Европы»: «Если бы живший на реке Ловати род Богумила, а на реке Назье род Борислава, а на реке Волхове род Гостомысла состояли из Стасюлевичей, то, конечно, не пришлось бы им звать варягов, а напротив, варяги позвали бы их к себе». Для А. К. Толстого редактор «Вестника Европы» – «пример, редкий во всех государствах, но в нашем неслыханный» (11, 449). В этих словах – признание безупречной порядочности, строгой внутренней дисциплины Стасюлевича, умной организации своего дела, колоссальной работоспособности, надёжности его позиции гуманиста-просветителя. Переписка Стасюлевича помогает понять его убеждения.

В мае 1856 года М. М. Стасюлевич, 30-летний профессор всеобщей истории Санкт-Петербургского университета, был направлен в командировку для изучения методов преподавания истории в Германии, Италии, Франции, Англии. При первом посещении Парижа Стасюлевич полностью «вдался в латинскую, классную жизнь», как он сообщил другу Д. М. Сольскому (5, 332). Он восхищен уровнем университетского образования, количеством научных изданий, состоянием библиотек. Стасюлевич закупал книги для Петербурга, накапливал материал для собственных исследований. Проф. М. С. Куторге он изложил проект основания Школы древностей в С-Петербургском университете, наподобие Парижской *Ecole des Chartes*, – для изучения русских древностей (5, 266–268). Но господам из ученого комитета его «соображения показались химерическими», они «готовы скорее что-нибудь закрыть, но уж никак не открывать новых учреждений» (5, 276).

Париж сблизил Стасюлевича с П. А. Плетневым; в письмах к нему немало любопытных сравнений европейской и российской жизни. М. М. в восторге от Лондона; горячий отклик вызвал Оксфорд. И хотя Стасюлевич иронически заметил о своем английском – «я говорю по-английски, как гусары по-латыни» (5, 67), – это не помешало общению: «я был счастлив как ребенок», Оксфорд – «это уголок земного рая»; «всё, что я видел в Оксфорде, так похоже на сон, но на прекрасный сон, что я после сам не буду верить своим воспоминаниям» (5, 68).

В Брюсселе Стасюлевича изумила вольная атмосфера в университетских аудиториях и политизированный характер лекций по истории: проф. Altmaeyer читал об основании монархии Карла V., но постоянно обращался к современной политике – «это – совершенная трибуна!»; «Я никогда не видел собраний более бурных и восторженных; мы, кажется, были уже обстреляны в *College* и в *Sorbonne*, но Брюссельские аудитории всё же меня поразили» (5, 77, 76). Стасюлевича привлекает конституционный либерализм. Напоминая Плетневу надписи под

аллегорическими скульптурами у входа в Palais National в Брюсселе, Стасюлевич “перевел” четыре основы Бельгийской конституции на язык отечественной формулы: «это Бельгийское Православие, Самодержавие и Народность!» (5, 77).

Бюрократические процедуры, какие пришлось пройти для проникновения в Гейдельбергский университет, показались Стасюлевичу несносными после Франции, Бельгии и Англии, но М. М. в этом почувствовал что-то “родное”. Однако, по его мнению, «Германия лежит между нами, русскими, и западной Европой, как непроницаемый туман, из которого мы успели выудить пока одни милитарные учреждения» (5, 87).

Летом 1857 г. в Германии (Гейдельберг, Крейцнах) Стасюлевич сближается с семейством миллионера И. О. Утина; счастливые признания звучат в июльских письмах Плетневу о путешествии по Рейну в дружеской компании (5, 79, 96). После окончания прогулки на пароходе М. М. и старший из братьев Б. И. Утин, (магистр Дерптского университета и в будущем – сотрудник «Вестника Европы»), совершили пешее странствие в обратном направлении вдоль Рейна. Они прошли от замка к замку 70 вёрст, по тропам пилигримов, «как средневековые миннезингеры, “певцы любви”» (5, 93, 96–99). О Любви Исааковне Утиной, «умной, милой, прекрасно воспитанной», его лучшей ученице в пансионе, М. М. тогда же написал Плетневу (5, 103). Через два года 19 апреля состоялось венчание Стасюлевича и Л. И. Утиной в Петербурге; на свадьбе Плетнев был посаженным отцом. Получив в детстве только печальные впечатления от родительского очага, М. М. дорожил обретенным семейным счастьем. В 1864 г., посылая Плетневу в Париж второй том своей «Истории» к Пасхе – к 19 апреля, Стасюлевич с благодарностью напомнил о событии: «В этот день мы не раз вспомним Вас: пять лет тому назад Вы благословляли меня... Вы хорошо благословили меня» (5, 143).

Крейцнах дал материал и для политических размышлений. Во время пребывания там Стасюлевич получил ценную информацию о внутреннем состоянии России от известного богача промышленника Дмитрия Егоровича Бенардаки. «Каждый день утром и вечером по 2 часа я брожу с Д. Е. Б. и веду беседу о России и о всём русском, – писал Стасюлевич Плетневу. – Он мне читает лекции из современной русской истории, политической экономии и администрации, и ни один профессор, ни один администратор не знает этого дела так близко, как Б.» (5, 94–95). В откровениях Бенардаки о российских порядках и злоупотреблениях администрации М. М. увидел хорошее дополнение к «Колоколу»; он отметил проницательность и государственный ум Бенардаки. «Говоря с ним, я часто думал: в Англии он был бы министром, а в России он только богатый человек» (5, 95). Как бы продолжая темы разговоров с Бенардаки, Стасюлевич писал Плетневу: «... разве у нас, где нет гласности, может кто-нибудь отвечать за свои поступки? никогда! <...> по нашей системе маленький чиновник не виноват, потому что он маленький, а большой, потому что он большой...» (5, 98–99). Впечатления от бесед с Бенардаки сказались и в более поздних размышлениях М. М. в письмах Плетневу о «собственной» российской дороге. Сообщая о предполагаемых мерах по улучшению управления в сфере просвещения, Стасюлевич пишет 2 июня 1864 г.: «Худо то, что всё основано на увеличении финансов, – наши финансы между прочим именно худы от того, что правительство делает всё на свой счет, т. е. на счет народа, и как всякое правительство тратит рубль там, где народ истратил бы копейку. Можно сказать, что вся Россия поставлена в стойло и содержится на казенный счет; <...> было бы лучше пустить ее на подножий корм; но для этого конечно нужно снять узду, а именно этого-то и избегают всеми мерами; содержание лошади в конюшне обходится дороже, но оно спокойнее, а выпустить ее в поле дешево, но труднее управиться с нею...» (5, 154). Курс на поддержку необходимых для России реформ определит позицию «Вестника Европы».

Второй круг по Европе из Берлина в Париж Стасюлевич совершил вместе с А. Н. Пыпиным в марте 1858 г., останавливаясь во всех замечательных германских городах. М. М. отметил особо Йенский университет: «В Йене я нашел профессора, подобного которому мне

не случалось встречать нигде, – писал он Сольскому, – это Куно Фишер, профессор философии; если б я имел прежде о нем понятие, то для него одного поселился бы на зиму в Йене вместо Берлина» (5, 331). За два года пребывания в Европе Стасюлевич собрал огромный материал для своей будущей трехтомной «Истории средних веков», перевел источники и новейшие исследования, познакомился с трудами по философскому осмыслению законов истории. «...Искусство *писать* историю находится в тесной связи с искусством *делать* историю, т. е. жить политически», – так оформил Стасюлевич свой подход к науке (из письма Плетневу от 6/18 июля 1857 г. (5, 100)).

После возвращения из Европы Стасюлевич вел философско-исторический курс и историю средних веков. Его университетские и публичные лекции привлекали ясностью и красотой речи, сочувствием современным идеям. Но одобрение не было единогласным. В письме от 6 февр. 1860 года ректор Плетнев сообщил Стасюлевичу о своем объяснении с митрополитом Григорием, которого вооружили против молодого профессора неизвестные «благочелатели», увидевшие в его лекциях о Марке Аврелии нечто несовместимое с духом православия. Плетнев пытался убедить митрополита в нелепости обвинений, в невежестве доносчиков, но недоверие его удалось погасить только обещанием предоставить ему конспекты пяти лекций Стасюлевича («он особенно негодует на последние пять»). И ректор дает совет «любезному другу М. М.» потрудиться составить эти конспекты и сослаться на известных уважаемых современных исследователей, чтобы подтвердить своё воззрение на историю (5, 120).

В ходе дискуссии 1861 г. о высшей школе Стасюлевич в газете «Санкт-Петербургские Ведомости» предложил Ученому Комитету вместо «подскабливания параграфов» прежнего устава изменить в целом положение университета: превратить его в независимую сферу в государстве, создать свободную академическую жизнь, что устранил причины студенческих беспорядков (цит. по: 5, 366–387). Власть предпочла привычные полицейские меры расправы с митингующими студентами. Несколько лучших профессоров осенью 1861 года один за другим покинули университет, включая и Стасюлевича (К. Д. Кавелин, А. Н. Пыпин, В. Д. Спасович, Б. И. Утин – в будущем все они станут сотрудниками «Вестника Европы»); этот гражданский поступок вызвал сочувствие в обществе.

Рассказывая в письмах к жене в мае–июне 1862 года об ужасах петербургских пожаров, Стасюлевич заметил: «Если кто-нибудь смотрел на пожары, как на бедствие, ускоряющее перевороты, тот горько ошибся в своих расчетах <...>. Пожары произвели огромный энтузиазм в массах к правительству»; «в обществе явилась ненависть ко всему либеральному» (5, 402–403). «Университет теперь, кажется, рухнул надолго»; «Теперь началось... время реакции; вопрос только в том, долго ли она продолжится; боюсь, что на наш век хватит» (5, 404–405).

В 1863–65 гг. Стасюлевич издал трехтомную «Историю средних веков в ее писателях и исследованиях новейших ученых». Построенная как хрестоматия первоисточников с историографическим сопровождением из работ авторов Нового времени, «История» получила разные отзывы в критике, прокомментированные в письмах М. М. За богатое содержание хрестоматию похвалили, но ее необычная структура и педагогические идеи автора были признаны вызовом здравому смыслу. «Но наука не журнал, – писал Стасюлевич Плетневу 12 июля 1863 г., – журнал, особенно в наше время, <...> ищет покорить себе ум читателя; меж тем как наука стремится освободить его от всякого преходящего авторитета» (5, 128–129). «Русский Вестник» даже обвинил автора в намерении “раскачать столбики общественного здания” (5, 145). Комментируя в письме к Плетневу от 15 апр. 1864 года «злостную критику» «Русского Вестника», М. М. сообщил, что был вынужден ещё раз в предисловии ко второму тому «Истории» изложить свои действительные цели. Он не забыл «печального положения своих собратьев – учителей гимназии», так как пять лет сам был учителем истории и тогда же понял: «то, чему нужно учить, у нас не существует» (5, 146, 145). Идея Стасюлевича, которую он ре-

лизовал в своей хрестоматии: после сжатого изложения событий дать к каждому факту извлечения из первоисточников; в результате учащийся «по логическому закону ума сам создает из прочитанного общую картину» (5, 146). Такое преподавание развивает способность *мыслить*. Плетнев высоко оценил труд Стасюлевича: «Вы совершаете чудеса: в короткое время столько наготовить материалу, перевести его на русский язык и даже все это напечатать» (5, 149). Сопротивление главному замыслу автора «Истории» получало и комический характер. С юмором рассказал Стасюлевич Плетневу о своей борьбе при издании второго тома «с 12-головым Цербером – с целым Цензурным Комитетом»: «Папа Григорий VII Гильдебранд оказался нигилистом, а его самое важное послание от 1081 года оказалось написанным против правил цензуры 1864 года»; проф. Касторский, выступая в Комитете, предположил, что третий том автор будет «печатать уже в Лондоне» (письмо от 26 марта 1864 г. (5, 138)).

Позднее восторженно писал об «Истории» Стасюлевича В. В. Розанов (статья «Лучшая книга по средневековой истории. К воспоминаниям о М. М. Стасюлевиче» – газ. «Новое Время», 1911, 30 янв.): «...дивная “Хрестоматия” Стасюлевича сделала меня европейцем». Розанов признал высокую роль «Истории» в расширении, *усложнении* “родного” мироощущения; при этом «сердце русского юноши» не теряло «совершенно ничего из *русского* и даже из *костромского*» (цит. по: 10, 26–28). Социальное назначение хрестоматии Стасюлевич сформулировал в письме к Плетневу от 15 апреля 1864 г.: напомнив о тяжелом тысячелетнем опыте европейских народов, он подчеркнул необходимость для молодого поколения России пройти историю средневековья «по крайней мере, мыслью, чтобы вернее ступать по собственной дороге» (5, 148).

«Собственную дорогу» России, путь просвещения и либерализации, отстаивал «Вестник Европы», редактором-издателем которого Стасюлевич стал в 1866 году. Название журналу было дано в память одноименного издания Карамзина в год 100-летнего юбилея историка. Ведущими сотрудниками «Вестника Европы» были К. Д. Кавелин, В. Д. Спасович, К. К. Арсеньев, Л. А. Полонский, А. Н. Пыпин; активно участвовал в издании П. В. Анненков. Литература была представлена именами Тургенева, Островского, Гончарова, А. К. Толстого, в 1880-е годы – Салтыкова-Щедрина; в журнале появлялись и менее известные или начинающие писатели (см.: 8, 126–174). Анненков по этому поводу писал Стасюлевичу в декабре 1875 г.: «Скажу Вам за тайну, что “Вестник Европы” тем наипаче и мил мне, что у него есть простор для оркестра, настроенного на известную доминантную ноту, да есть место и для виртуоза, занятого своим делом» (7, 319).

Во многих воспоминаниях подчеркивался исключительный организаторский талант Стасюлевича: аккуратно к первому числу каждого месяца журнал поступал к читателям. Редкий случай задержки журнала на 3 дня по цензурным обстоятельствам вызвал шуточный отклик Анненкова; обыгрывая красный цвет обложки «Вестника Европы», он писал Стасюлевичу: «Вам пришлось выдержать травлю и оставить несколько клочков своей шубы на арене. Оно и понятно. Осень, время охотничье по всей Европе, а Вы – красный зверь, в хорошем смысле слова – и должны были ожидать, что рано или поздно, за дело и безделье, за кротость или за ярость, а погоня будет учинена за Вами. <...> С другой стороны я и доволен, что “Вестник Европы” опоздал двумя-тремя днями. Господи Боже – что это такое было доселе. Человек держит свои обещания! Человек хочет быть верен раз данному слову! Человек соглашается с нелепой мыслью, что у него есть обязанности перед публикой и затеял выделиться из общего разгильдяйства и шагания через пень-колоду. Воля Ваша – тут было нечто оскорбительное для русской публики и скрывалось тайное осуждение и косвенная оппозиция установившимся обычаям. <...> Вот Вам моя элегия по поводу запоздалой книжки “Вестника Европы”» (из письма от 19 сент. 1874 г. (7, 306)).

Колоссальную работоспособность Стасюлевича подтверждает любопытная ситуация 1867 года: по просьбе В.Ф. Корша, редактора «С-Петербургских ведомостей», М. М., со-

трудник газеты, на август месяц взял на себя редакторские обязанности (6, 476). «...В 24 часа я истребил старый порядок и построил новую газету», – писал Стасюлевич жене. «...До 6 часов вечера ... я сидел с самого утра в редакции и то писал сам, то переходил от одного сотрудника к другому, подправлял, указывал, и изготовленное немедленно посылал к набору»; в 6 часов отпустил всех и с Сувориным пошел в типографию. «В типографии я не отходил ни на минуту от станка, сам укладывал набор в рамку, и в 11 часов чистый номер был подписан»; А. С. Суворин признался, что не помнит «во все три года, чтобы хотя один раз был номер подписан в 11 часов вечера». «Все в восторге от моего порядка – и типография, и редакция, ночных работ совсем нет» (6, 484–485). Дальнейшие события показали личность Стасюлевича с иной стороны: он с большой осторожностью отнесся к предложению стать соредактором Корша, так как обнаружил большой долг за газетой; его насторожила даже не сумма долга – «долгу бы я не побоялся; мне страшнее тот, кто довел дело до такого долга» (6, 491). М. М. хорошо относился к Коршу, считал его безусловно честным человеком, «но тонуть вместе с ним» был не намерен; «...человеколюбие и справедливость в этом вопросе сталкиваются самым грустным образом», – написал он жене (6, 494). Позднее Корш активно сотрудничал в «Вестнике Европы»; Стасюлевич ценил его переводы и статьи о новостях современной западной литературы. В этих же письмах к жене М. М. высказался о возможной конкуренции с новыми изданиями («Отечественные Записки» Н. А. Некрасова и «Современное обозрение» Н. Л. Тиблена): «...моё поле – не их поле, и каждому будет довольно места»; кроме того, конкурировать с ним новым журналам, по его словам, придется во всем: «и в исправности издания, и в дешевизне машины, потому что я работаю сам» (6, 495).

Статьи Стасюлевича на педагогические темы, полемику в прессе о «классицизме» и «реализме» в школьной системе дополняют его письма: М. М. постоянно выступал в защиту реального образования, за демократизацию высшей школы, против «интеллектуальной эквилибристики, называемой у нас классическим обучением» (Плетнёву от 16 июля 1864 г. (5, 156)).

Публикации в «Вестнике Европы» научных и художественных сочинений (статьи Пыпина о Белинском, Анненкова о Пушкине, В. Соловьева о Страхове; романы «Обрыв», «Новь» и др.), споры вокруг них комментировались в письмах авторов к Стасюлевичу, – полемика получала эмоциональную наполненность. По поводу издевательской статьи В. Г. Авсеенко в «Русском Вестнике» (1874, № 2, 3) о работе «Пушкин в Александровскую эпоху» Анненков заметил Стасюлевичу, не стесняясь в выражениях: «Вот куда забрёл поганый консерватизм наш, совершенно однородный с сумасбродным нигилизмом самого последнего сорта. И при том, и при другом нет возможности существовать никакому труду, исследованию, слову науки или правды» (письмо от 2 апр. 1874 г. (7, 303)).

Яркий пример отклика на «злобу дня» содержится в письмах А. К. Толстого Стасюлевичу осенью 1871 года по случаю публикации в июле в «Русском Вестнике» сатирической баллады «Поток-богатырь». «Неодобрение, почти скорбь» Стасюлевича по поводу «Потока» (11, 377) были вызваны острой тенденциозностью стихотворения; по мнению М. М., «большому таланту не следует выходить на борьбу с дрянностью ежедневной жизни <...> это дело маленькой прессы»; «сатира на блох их не истребляет, но другое дело сатира на нашу нравственную неряшливость и нечистоплотность» (мнение Стасюлевича цитирую по письму Толстого от 1 октября 1871 г. (11, 375)). М. М. не признал в сатире Толстого глубины, анализа корней «нигилизма». Нигилизм – болезнь, которая говорит о неблагополучии в *системе* действительности; нигилизм подсказывает, в каком направлении необходимы серьезные перемены в жизни. Стасюлевич, историк, публицист, общественный деятель, и Толстой, поэт, художник, любимый автор редактора «Вестника Европы», – неизбежно по-разному подошли к теме. Тем не менее, Толстой не мог отказать себе в *удовольствии* поспорить со Стасюлевичем, считая откровенность самой привлекательной стороной в их отношениях: «...с Вами спорить *можно*:

Вы выслушиваете и возражаете, а большая часть людей только возражает, да и то не на Ваши аргументы, а на мнимые, которые они Вам приписывают» (11, 375). Оппоненты остались каждый при своем убеждении. В дальнейшем Толстой публиковал свои стихи и в «Вестнике Европы» и в «Русском Вестнике». В письме Стасюлевичу от 29 января 1873 года Толстой шуточно представил себя «аки средоточие пифагоровых штанов, касающееся в качестве треугольника своими сторонами двух различных квадратов, не имеющих между собой ничего общего» (11, 408). Переписка А. К. Толстого и Стасюлевича содержит много красок к портрету М. М., их отношения предстают в свете дружелюбия, взаимоуважения и теплого юмора.

Прослушав на литературном вечере в доме А. К. Толстого в марте 1868 года чтение Гончаровым из романа «Обрыв», Стасюлевич восторженно отозвался в письме к жене о прозе писателя, высказав надежду на публикацию романа в «Вестнике Европы» (2, 44). Согласие Гончарова было получено; в мае 1868 г. М. М. сообщил жене: «Сам удивляюсь, как это мне удастся обделывать подобные дела, когда мои конкуренты, как Некрасов, и опытнее меня и гораздо ловчее» (2, 45). Объяснение успеха дает отчасти письмо Гончарова Стасюлевичу от 30 мая 1868 года: автор «Обрыва» признателен М. М. за доброе внимание к нему, за возникшую надежду на завершение его труда (1, 377). Стасюлевич очень бережно, с большой деликатностью относился к Гончарову, прощая ему капризы, мнительность, перепады настроения, авторское самолюбие. Искреннее восхищение Стасюлевича талантом Гончарова, убежденность в оригинальности замысла словно подтолкнули писателя к работе. В начале декабря 1868 года часть «Обрыва», предназначенная к январскому номеру «Вестника Европы», уже была сверстана, о чем Стасюлевич сообщил А. К. Толстому: «...мы с Иваном Александровичем не дремлем и поработали в конце ноября не мало. Он совсем здоров, не хандрит и выступает молодцом, но всё же говорит, что первого января зароется в подушки так, что видны будут его посетителям одни только каблукы. Дай Бог, чтоб наши критики не напали на него с свойственным им остервенением и дали бы ему покойно держать корректуру последующих частей» (6, 318). А. К. Толстой с полным основанием посчитал завершение «Обрыва» заслугой Стасюлевича (6, 321). Публикация следующих частей романа тоже потребовала от М. М. немало душевных сил и энергии, чтобы преодолеть сопротивление Гончарова правилам «Вестника Европы» (см.: 1, 394, 396).

Расширить просветительскую деятельность Стасюлевича позволила собственная типография (с 1872 г.) и своё издательство (с 1882 г.). Под его редакцией в 1874–79 гг. были изданы народные книжки «Русской библиотеки» — 9 томов русских классиков (подробнее об этом: 2, 81–104). К книжке Гоголя (1874 г.) Стасюлевич написал вступительную статью; ее одобрил Анненков, но оспорил одно утверждение М. М.: «... Действительно ли в первый, молодой период жизни Гоголь отпирается тем ключом, который Вы даете, — т. е. разладицей между талантом и мистическим (лирическим по скромному Вашему выражению) строем своей жизни» (письмо от 24 окт. 1874 г. (7, 308–309)). В августе 1876 г., подготавливая издание воспоминаний Анненкова, Стасюлевич писал автору: «Лучшего о Гоголе ничего не было сказано, и как жаль, что я не имел этой статьи под руками, когда два года тому назад строчил в Киссингене свой биографический очерк для Русской Библиотеки!» (7, 326).

В продукции типографии Стасюлевича особый интерес представляет отпечатанный в 1878 году «Стенографический отчет по делу о революционной пропаганде в Империи» (по процессу 1877 года над участниками «хождения в народ»); по приказу министра внутренних дел А. Е. Тимашева тираж (1200 экз.) был уничтожен. Выразительная деталь к портрету М. М.: 15 февраля 1879 года Д. М. Сольский благодарил Стасюлевича «за присылку несуществующей книги. На такие фокусы способны только Вы» (5, 340).

Мысль об издании газеты, которая давала бы возможность «беседовать с читателями о «злобе дня» не в прошлом, а в животрепещущем настоящем» (3, 225), не оставляла Стасюлевича. Попытка в 1878 году получить разрешение на издание «Воскресения», еженедельного при-

ложения к «Вестнику Европы», закончилась неудачей: Д. М. Сольский, занимавший высокий пост в аппарате правительства, пытался помочь, но безрезультатно (5, 341). В начале 1880 года происходит смягчение политической ситуации. Значение момента передает записка Стасюлевича Кавелину о пасхальном «подарке» – об отставке обер-прокурора Синода и министра народного просвещения гр. Д. А. Толстого, с тремя восклицательными знаками впереди даты и после нее: «!!!19 апреля 1880!!! «Ныне отпускаеши, Владыко, по глаголу твоему, с миром! – Вчера уволен с.с. Толстой! Не могу к этому прибавить ничего – рука не пишет, но и последние остатки воспаления в мышцах прошли – от великого счастья. Весь Ваш М. Ст.» (6, 149).

В короткий промежуток изменения режима прошел Пушкинский праздник в июне 1880 года. После возвращения из Москвы Стасюлевич писал Кавелину: «Мы с Пыпиным пережили хороших 3–4 дня; я ещё никогда не видел моих соотечественников в таком добром и великодушном настроении – но надолго ли?» (6, 151). В идеологической дискуссии вокруг Пушкинской речи Достоевского после ее публикации в «Московских Ведомостях» и августовском «Дневнике писателя» участвовали и сотрудники «Вестника Европы» (см.: 4, 518–521).

Новая обстановка в стране позволила Стасюлевичу с 1 янв. 1881 года приступить к изданию ежедневной газеты «Правовой порядок», причем первая часть названия «подверглась цензурному усекновению», по словам А. Ф. Кони (3, 225). «У “Порядка” Вашего есть физиономия, – писал Стасюлевичу о первых номерах газеты Анненков. – “Порядок” имеет вид чего-то похожего на министра *без портфеля*, с которым портфельные министры принуждены будут считаться» (7, 395). Анненков не пророчил новому изданию большого успеха в подписке («...для этого ему недостает радикального и памфлетического канкана»), но ручался за его немалое влияние в определенных кругах. Газета выходила только один год: в марте 1881 г. после убийства Александра II была запрещена розничная продажа «Порядка»; 9 января 1882 г. газета была приостановлена на 6 недель, что вызвало решение Стасюлевича о прекращении издания (см. о газете: 2, 181–207). На сожаление Анненкова об этом (7, 399) М. М. сердито ответил 23 февр. 1882 г.: «...Что касается Ваших рассуждений о “Порядке”, что я мол будто бы “складываю руки” – то злюсь на Вас: связанные руки нельзя назвать “сложенными” – а развязывать их при помощи компромиссов и “поворачиваний в разные стороны” – не умею. <...> Когда можно было сделать что-нибудь порядочное, хотя бы и не без труда, я не отказывался и выдерживал свою линию; но когда оказалось, можно быть полезнее, закрыв газету, я сделал и это дело – поверьте, не легкое!» (цит. по: 9, 292).

После первоапрельской трагедии публичные высказывания – на любые темы – получили «переводной» характер, как выразился Стасюлевич в письме Кавелину от 24 июня 1882 г.: «...У нас совсем нет “оригинальных” произведений: все без исключения переводные, или – виноват – за исключением мерзостей и подлостей – те дозволены в оригинале; всё же остальное у нас непременно переводное, и притом не с какого-нибудь иностранного языка, а с своего собственного русского, на котором мы только думаем про себя, и чтобы говорить вслух, переводим с него на другой русский язык. <...> Написать что-нибудь не переводное ... едва ли возможно под нашими березками; такие вещи могут иметь ход только под какими-нибудь липками» (6, 162). В полный голос о ситуации в России после 1 марта 1881 года Стасюлевич высказался в брошюре «Черный передел реформ императора Александра II. Письма из Москвы за границу *par bonté* (не по почте)», изданной анонимно в Берлине, «под липками», в 1882 году, где он объяснил причины провала преобразований, задуманных в середине века при Александре II. По мысли Стасюлевича, российское самодержавие не обладало неограниченной властью, вопреки всем известным атрибутам могущества (12, 10). Абсолютная власть принадлежала консервативной высшей правительственной бюрократии, которая была заинтересована в сохранности прежнего режима. «...Корень добра и зла заключается всегда в *системе*», – писал автор «Черного передела» (12, 5); «...в России нельзя быть государ-

ственным человеком, в общеевропейском смысле этого слова; <...> у нас ничего не остается, как быть, если можно так выразиться, государственным актером, и только казаться государственным человеком» (12, 7). Ироническое повествование о закулисных административных интригах, «портреты» известных деятелей (гр. М. Т. Лорис-Меликова, гр. Н. П. Игнатьева, гр. Д. А. Толстого и др.) подтверждали представление о некоем политическом спектакле. Упомянув, что после 1 марта органы печати «партии “черного передела реформ”» пустили в ход слова «твердое правительство», «назад, домой», «самобытность и народность», автор брошюры раскрыл подлинный смысл этих условных формул; консервативная печать утверждала, что русские – «совершенно “особенный” народ», которому нужно правительство «в русском смысле твердое, т. е. полицейское» (12, 25–26). Стасюлевич подчеркнул «заслуги» в утверждении этой идеи участников баснословной *химеры*, причудливого соединения фигур из сфер идеологии, прессы, администрации и духовной власти: «сопреди Аксаков, сосреди Катков, а созади гр. Игнатьев и Победоносцев – ...как в опере, затянули на один голос, но каждый про себя вставлял свой текст» (12, 28). Политика «“черного передела” – не земли, но идей» (12, 17) привела к отказу от реформ по всем направлениям общественной жизни. П. В. Анненков, получив брошюру от неизвестного лица, не подозревая, что ее автором был Стасюлевич, писал ему: это «первое публичное изложение административных подлостей» (7, 403). По словам Анненкова, «тон брошюры тоже похвальный, но не без придури славянофильской» (7, 403). Налет «славянофильской придури» Анненков услышал в финале издания: «Для Верховной власти нет истинного самодержавия там, где не самодержавен народ! – вот это и есть истинная конституция» (12, 82). «Громко, но бессмысленно», – заметил Анненков (7, 403). Однако этот «громкий» тезис логически завершал размышления автора брошюры об отношении в русском обществе к понятию «конституция», о критическом положении России, наступившем в результате «черного передела реформ».

К. Д. Кавелин в июле 1883 года писал Стасюлевичу, что «в глубине души сжился с мыслью»: «...с нашими взглядами и идеалами <...> нас будут всегда держать на Руси в черном теле» (6, 169). Давая безутешный прогноз близкому будущему («...зима будет, в общественном и политическом смысле, совсем бесцветная, тусклая, великопостная»), он надеялся: это «время для глубокого раздумья и накопления умственных и нравственных сил» (6, 171). Кавелин называл Стасюлевича и его «застольных собеседников», «сотрудников жизни», – «Артур и рыцари круглого стола», о чем упоминает А. Ф. Кони, рассказывая о встречах близких друзей в гостеприимном доме М. М. на Галерной (3, 233).

Переписка, связанная с именем М. М. Стасюлевича, оставляет отрадное впечатление. Его верность просветительским либеральным идеалам – даже при сложной исторической обстановке – убеждает в устойчивости, неискоренимости гуманистических ценностей.

Литература

1. Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М., 1955.
2. Кельнер В. Е. Человек своего времени (Стасюлевич: издательское дело и либеральная оппозиция). СПб., 1993.
3. Кони А. Ф. «Вестник Европы» // Кони А. Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. М., 1969.
4. Литературное Наследство. Т. 86. М., 1973. С. 518–521.
5. М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке: в 5 т. Т. 1. СПб., 1911.
6. М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке: в 5 т. Т. 2. СПб., 1912.
7. М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке: в 5 т. Т. 3. СПб., 1912.
8. Мостовская Н. Н. И. С. Тургенев и русская журналистика 70-х годов XIX в. Л., 1983.
9. Мостовская Н. Н. Тургенев и газета М. М. Стасюлевича «Порядок» // Тургеневский сб., вып. IV. Л., 1968.
10. Розанов В. В. Лучшая книга по средневековой истории (К воспоминаниям о М. М. Стасюлевиче) // Розанов В. В. Собр. соч. [Т. 21.] Статьи и очерки 1911 г. М., 2011. С. 25–28.
11. Толстой А. К. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М., 1964.
12. «Черный передел» реформ императора Александра II. Письма из Москвы за границу *par bonté* (не по почте). Берлин, 1882.

УДК 821.161.1.09"19" ; 821(430).09"19"

О. В. БелопуховаКостромской государственной университет
klepa3367@mail.ru**ТУРГЕНЕВ И ШИЛЛЕР.
РАБОТЫ П. ТИРГЕНА ОБ И. С. ТУРГЕНЕВЕ***В статье анализируются работы немецкого слависта Петера Тиргена, посвящённые преемственным связям творчества И. С. Тургенева с лирикой и философскими трудами Ф. Шиллера.**Ключевые слова:* П. Тирген, И. С. Тургенев, Ф. Шиллер, традиция.**O. V. Belopukhova**Kostroma State University
klepa3367@mail.ru**TURGENEV AND SCHILLER.
P. THIIRGEN'S WORKS ABOUT I. S. TURGENEV***The author analyses the works of German slavist Peter Thiergen, who raises the problem of Schiller's lyrical and philosophical traditions in Turgenyev's creative work.**Keywords:* P. Thiergen, I. S. Turgenyev, F. Schiller, tradition.

Доктор филологии (Университет Отто Фридриха, Бамберг, Германия) Петер Тирген – известный славист, который давно занимается русской классикой. Особый интерес вызывает у немецкого учёного творчество И. С. Тургенева. Он опубликовал несколько статей, которые показывают пристальное внимание автора к тургеневскому тексту. Тургеневские работы Тиргена («Рудин Тургенева и «Философские письма» Шиллера», «Эмблематическая символика и язык образов в «Рудине» И. С. Тургенева», «Роман и драма. Теория и практика на примере ранних романов Тургенева») изучают композицию и особенности стиля и показывают действие немецкой литературной традиции в романе «Рудин», сопоставляют философские системы и образный язык двух великих классиков.

Учёный выделяет некий «шиллеровский период» в творчестве Тургенева, предполагая, что увлечение Шиллером у русского классика было довольно сильным. Склонность к философии, по Тиргену, связывает Тургенева с великим немцем, он, как и его соотечественники, постигал этику и эстетику Шиллера через его поэзию и философские труды. Реминисценции из «Философских писем» и од Тирген обнаруживает в «Рудине», доказывая, что Тургенев создавал роман, помня слог и мысли творений Шиллера. Сосредоточиваясь на «Рудине», немецкий славист, однако, не всегда убедительно проводит прямую параллель между «Рудиным» и «Философскими письмами» Шиллера. Увлекаясь анализом текста, учёный видит у Тургенева почти дословные заимствования и говорит о «шиллеровском субстрате» «Рудина». Согласимся, что шиллеровские отражения присутствуют в романе, но идеи и черты стиля немецкого классика привнесены Тургеновым, скорее всего, для более выразительной характеристики времени тридцатых – сороковых годов XIX века и героев романа (7).

Интерес немецкого исследователя к творческому методу Тургенева нашёл отражение и в статье об образном языке романа «Рудин», где автор поставил своей задачей проникнуть во «внутреннюю архитектуру», символический смысл художественного текста. Говоря о художественных особенностях прозы Тургенева, автор подчёркивает её важное отличие – насыщенность «поэтическими символами». Эмблематическое употребление символов в «Рудине» восходит, с точки зрения Тиргена, также к «Философским письмам» Шиллера. В «Теософии Юлия» Шиллер развивает своё учение о знаковой сущности природы. Согласно ему, все явления природы носят знаковый характер и могут быть поняты человеком с помощью

мышления по аналогии. Человек и природа – части одной скрытой, но познаваемой идентичности. Юлий говорит о том, что всякому состоянию человеческой души соответствуют какая-нибудь обозначающая его аналогия в физическом творении, и из этого богатого склада черпали не только художники и поэты, но и даже самые отвлечённые мыслители. Живую деятельность мы называем огнём, время – стремительно уносящимся потоком, вечность уподобляется кругу; тайна облекается в полночный покров, а истина пребывает в солнце.

Символ огня, как образ деятельности Рудина, принадлежит к основным образам романа. А в момент глубокого разочарования Наталья Ласунская видит себя на дне реки, «ей казалось, что какие-то тёмные волны без плеска сомкнулись над её головой, и она шла по дну, застывая и немея», как будто выпала из потока времени, а в детстве, гуляя вечером, она всегда старалась идти по направлению к светлому краю неба, «там, где заря горела». Эти строки из романа П. Тирген связывает с символами философской системы Шиллера (время есть поток, истина живёт на солнце) (1). Несомненно, Тургенев был хорошо знаком с философскими работами Шиллера, но вернее всего было бы сопоставить богатый образы и сравнениями язык «Рудина» с эмблематическими книгами, дающими информацию о традициях и структуре символа, о которых автор упоминает вскользь. Однако, проводя свою мысль по всему роману, Тирген достаточно убедительно доказывает, как те или иные аллегорические мотивы Шиллера, появившиеся в разговоре персонажей, часто получают развитие в дальнейшем, варьируются и используются для характеристики и философской оценки героя.

Заслуживает внимания и статья боннского учёного «Роман и драма. Теория и практика ранних романов Тургенева», которая обращена к драматической композиции тургеневских произведений. П. Тирген имеет в виду «ход драмы» в прозаических произведениях русского классика, видя в драматическом элементе тургеневской прозы действие и шиллеровской традиции. Сближая ранние романы писателя по самому типу их построения с драматургией, Тирген, однако, порой слишком чётко выделяет в тексте части, представляющие собой «экспозицию», «становление интриги» («Intrigenherstellung»), «катастрофу» и т. п. Вероятно, это не является специфической особенностью именно тургеневского текста, но свойственно вообще произведениям, для которых характерна ярко выраженная сюжетная линия. Кроме того, подобное членение текста может быть в известной мере условным и часто недостаточно выраженным. Из самой работы немецкого учёного очевидно, что, например, художественный материал «Дворянского гнезда» порой с трудом поддаётся такому членению, в отличие от романа «Рудин», анализируя который автор ясно проиллюстрировал свои положения (5).

Статья П. Тиргена «Аспекты восприятия И. С. Тургеневым Шиллера на примере “Рудина”» подводит своеобразный итог исследования автора, и внимание литературоведа привлёк первый роман русского классика. Особый интерес представляет глава «Рудин – паломник», где, развивая мысль о «шиллеровском элементе» романа, Тирген находит в тургеневском тексте переключки как с прозаическими философскими творениями Шиллера, так и с его одической стихотворной лирикой. Называются такие стихотворения Шиллера, как «Пилигрим» (1803), «Величие мира» (1882), «Идеалы» («Мечты») (1795), «Резигнация» (1802), «Тоска» (1802) и, наконец, «Текла. Голос духа» (1802). Бесприютный скиталец, нигде не находящий пристанища, бездомный бродяга, названный с иронией то «путешествующим принцем», то с грустной усмешкой «вечным жидом», Рудин, по Тиргену, – образ и мысль шиллеровской лирики (2).

В статье «Образы Аркадии в русской литературе XVIII–XIX вв.» Тирген рассматривает эволюцию образа, особенности словоупотребления и смысловые модификации понятия «Аркадия», снова не обойдя вниманием и И. С. Тургенева. В письме Полине Виардо от 29–30 мая (10–11 июня) 1849 года из Парижа Тургенев говорит о «brutaleindifferencedelanature», которой «разум... не закон», она не ведает «ни добра, ни зла», и от неё исходит леденящее «дыхание

смерти». Девиз природы: «Мне всё равно». Но Тургенев, по Тиргену, имеет своей целью смягчение образа, поскольку и он, подобно Пушкину, видит в природе красоту, вечность и покой (3, 4).

В результате влияния Пуссена и Шиллера (!), считает П. Тирген, русский образ Аркадии приобретает своеобразную затенённость и непрозрачность. Безоблачные ландшафты аркадийской природы и светлые пейзажи аркадских душ омрачаются переплетающимися представлениями о потере молодости, о конце все мечтаний, о ночной стороне романтики и разрушении в смерти, об историческом и философском пессимизме – и о многом другом. Эти взгляды переплетаются с немецкой традицией, а также с русской предрасположенностью к рефлексии на тему меланхолии и отречения. Философ XIX века А. Шопенгауэр, повлиявший на настроения и в Германии, и в России, также ссылается на Шиллера: «Правда, как говорит Шиллер, мы все родились в Аркадии, т. е. вступаем в жизнь с ожиданием счастья и наслаждения и питаем надежды постичь их; однако в дело вмешивается судьба, грубо хватает нас за шиворот и показывает, что мы не властны ни над чем, а всем правит она... Вернейшее средство не быть несчастным – не требовать большого счастья» (9, 117–118). Тирген указывает на слова Тургенева в письме к графине Е. Е. Ламберт от 15 (27) ноября 1861 года «земное все прах и тлен» (8, 308) и полагает, что эта обмолвка весьма метко отражает всеобщее настроение в России XIX века по этому вопросу. В конце статьи Тирген подчёркивает, что спор о «равнодушной природе», который выливается в дискуссию о нигилизме, подхватывают многие русские классики, среди них и И. С. Тургенев.

Таким образом, П. Тирген внёс немалый вклад разработку темы «Тургенев – Шиллер». Он сопоставил тургеневский роман «Рудин» с эстетико-философскими сочинениями и лирикой Шиллера, показал их стилистическое и композиционное родство, в основе которого сходство эстетических и философских взглядов писателей. Несмотря на некоторые заметные просчёты, среди которых недостаточная определённости и конкретности социального анализа, обеднённая подача проблематики творчества Тургенева, работы П. Тиргена имеют этапное значение для современного состояния изучения проблемы «Тургенев – Шиллер». Наблюдения П. Тиргена призваны конкретизировать уже установленное им сходство художественных принципов двух писателей, а также точки соприкосновения: драматическая композиция, образный язык, лирико-философский подтекст позволяют наметить пути обнаружения такой общности.

Литература

1. *Thiergen P.* Aliis in serviendo Consumor. Emblematische Symbolik und Bildsprache in I. S. Turgenews «Rudin» // Slavische Studien. Köln; Wien, 1978.
2. *Thiergen P.* Aspekte der Schiller-Rezeption Turgenews am Beispiel von «Rudin» // Zeitschrift für Slavistik 31. 1986. № 2. S. 56–68.
3. *Thiergen P.* Die „gleichgültige Natur“. Zu einem Topos in deutscher und russischer Literatur, in: Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation. Festschrift für Horst-Jürgen Gerigk, hrsg. v. K. Manger, Heidelberg, 1999. S. 315–334.
4. *Thiergen P.* Literarische Arkadienbilder im Russland des 18. und 19. Jahrhunderts // Arkadien und Europa. Beiträge zur Tagung in Hundisburg vom 27. bis 29. April 2007, hrsg. v. B. Heinecke/H. Blanke, Haldensleben, 2007. S. 169–193.
5. *Thiergen P.* Roman und Drama. Theorie und Praxis am Beispiel von Turgenews früheren Romanen // Studien zur Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Giessen, 1978.
6. *Thiergen P.* Russische Ansichten der Natur // Zwischen Ost und West. Aspekte des Kulturaustauschs in Europa. (Hrsg. Detlef Haberland). Mainz, 2006.
7. *Thiergen P.* Turgenews «Rudin» und Schillers «Philosophische Briefe» // Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik. Bd. 1. Giessen, 1978.
8. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М., 1987. Т. 4. Письма 1859–1861 гг. № 1107.
9. *Шопенгауэр А.* Афоризмы житейской мудрости. СПб., 1914 (Репринт: М., 1990).

УДК 821.161.1.09"19"

Н. К. Ильина

*Костромской государственной университет
nk_ilina@mail.ru*

**РИТМИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ
РУССКОЙ ДРАМЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА:
«ГОРЬКАЯ СУДЬБИНА» А. Ф. ПИСЕМСКОГО
И «ГРЕХ ДА БЕДА НА КОГО НЕ ЖИВЕТ» А. Н. ОСТРОВСКОГО**

В статье анализируются как общие закономерности, лежащие в основе ритма русской драматургии второй половины XIX века на примере пьесы А. Ф. Писемского «Горькая судьбина» и пьесы А. Н. Островского «Грех да беда на кого не живет», так и индивидуальные черты, свойственные ритму отдельных персонажей обеих драм.

Ключевые слова: ритм, русская драматургия, спонтанная речь, синтагма, фразовые, межфразовые, внутрифразовые компоненты.

N. K. Ilyina

*Kostroma State University
nk_ilina@mail.ru*

**RHYTHMIC REGULARITIES
OF THE SECOND HALF OF THE XIX-TH CENTURY RUSSIAN DRAMA:
A. F. PISEMSKY'S PLAY "A BITTER FATE"
AND A. N. OSTROVSKY'S PLAY "SIN AND SORROW ARE COMMON TO ALL"**

The article analyses general regularities of the rhythm of the second half of the XIX-th century Russian drama as well as some characters' individual rhythmic traits in A. F. Pisemsky's play "A Bitter Fate" and A. N. Ostrovsky's play "Sin and Sorrow Are Common to All".

Keywords: rhythm, the Russian drama, spontaneous speech, syntagm, phrase, interphrase and innerphrase components.

В отличие от ритма стиха ритм драматургического произведения не часто становился объектом внимания исследователей. Возможно, потому что драматургия, находясь на стыке между спонтанной речью и речью художественной, характеризуется полным стилем речи, как художественная проза, но звучит естественно, как речь спонтанная. Методы статистического анализа реплик персонажей в пьесах русских драматургов второй половины XIX века показывают, что ритм драматургической речи этого периода близок как ритмическим характеристикам спонтанной речи, так и ритмическим закономерностям художественной прозы¹.

Целью данной статьи является попытка найти общие закономерности в ритме драматических произведений второй половины XIX века на примере драмы А. Ф. Писемского «Горькая судьбина» (1859) и драмы А. Н. Островского «Грех да беда на кого не живет» (1862). Задачи статьи сводятся к а) анализу ритмических показателей обеих драм и выявлению общих черт, свойственных русской реалистической драматургии второй половины XIX века; б) сравнению ритмических характеристик драм и бытовых комедий данного периода, чтобы выяснить их возможные отличия от ритма спонтанной речи; в) определению индивидуальных ритмических особенностей персонажей драм.

Выбор упомянутых пьес обусловлен как их принадлежностью к жанру драмы упомянутого периода, так и сходством содержания и затрагиваемой проблемы: поспание обретенного человеком из народа самоуважения, крах его надежды на любовь и предательство близких людей. Трагедия героев обеих драм усугубляется их сильным своенравным характером, гордостью и необузданностью эмоций и чувств. В обеих пьесах жена не любит мужа, вышла замуж от безысходности, а муж, любя жену без памяти, все же считает ее своей собственностью. Когда жена собирается уйти к другому мужчине, муж убивает ее («Грех да беда на кого не живет»), прижитого ею ребенка («Горькая судьбина») и раскаивается в преступлении.

Поскольку речь персонажей оказывается чуть ли не единственным средством раскрытия характеров в пьесах, ритм их речи заслуживает пристального внимания как один из важных способов характеристики. Объем проанализированного материала насчитывает: 6377 ритмических слов², 2307 синтагм³ в пьесе Писемского и 7648 ритмических слов, 3090 синтагм в драме Островского. Данные по бытовым комедиям и спонтанной речи приводятся из статей, опубликованных автором ранее⁴. Статистические данные были получены с помощью компьютерной программы, созданной П. О. Самарцевым.

Межфразовыми компонентами считаются отрезки текста, равные предложениям. Они отделены от других предложений паузами. Фразовыми компонентами называются простые предложения в рамках сложноподчиненных и сложносочиненных предложений; их окончания могут совпадать с межфразовыми в зависимости от их расположения. Они обычно выделены как интонационно, так и графически с помощью запятой, двоеточия или точки с запятой. Внутрифразовыми компонентами мы называем те отрезки текста, которые располагаются внутри предложения и не имеют ни зачинов, ни окончаний, совпадающих с его началом и концом. По объему они совпадают с синтагмами. Возьмем, например, реплику деда Архипа из драмы А.Н. Островского «Грех да беда на кого не живет», обращенную к внуку Афоне: *Плохи мы с тобой; </меня старость, \ а тебя хворость одолела.>*

В приведенном предложении 3 синтагмы, 1 фразовый компонент, выделенный скобками, и 1 внутрифразовый компонент, совпадающий со средней синтагмой. Интонационно схема предложения выглядит так: ∨

Средние показатели обеих драм (табл. 3) демонстрируют, в основном, безударные зачины и окончания в речи персонажей за исключением небольшого преобладания хореических синтагменных зачинов над ямбическими в пьесе Островского. Однако устойчивые ударные начала межфразовых компонентов в обеих пьесах свидетельствуют о предпочтениях русской речи: после пауз высказывание часто начинается с узкого диапазона и стремится к завершению, как правило, плавному и мягкому: преобладающие окончания во всех ритмических сегментах женские (в среднем 40–42% в драме Островского и 35–39,5% в драме Писемского), к тому же в обеих драмах показатели дактилических окончаний в репликах устойчиво высокие (20–23%).

Полученные результаты резко расходятся с данными, представленными в докторской диссертации М. М. Гиршмана, где в речи героев пьес в среднем 12–14% дактилических окончаний. Вероятно, это вызвано субъективным подходом к постановке ударений при разметке текста. Дело в том, что каждый исследователь по-своему определяет ритмические слова, подчас считая ударными потенциально самостоятельные слова, например, односложные местоимения. К сожалению, мы не знаем, как М. М. Гиршман определял ритмические слова. В своей работе мы стараемся следовать правилам записи ритма, установленным А. Н. Колмогоровым и А. В. Прохоровым (2, 113–133).

Обратимся к двум первым таблицам и сравним ритмические показатели в драмах Писемского и Островского. Результаты речи Анания Яковлева (табл. 1) близки средним показателям по драме Писемского. Его реплики демонстрируют устойчивое предпочтение безударным зачинам и окончаниям; исключения составляют межфразовые хореические зачины, типичные для русской речи. В репликах Льва Краснова (табл. 2) ямбических зачинов больше, чем хореических, даже на уровне межфразовых компонентов. Более того, анапестические зачины внутрифразовых компонентов в его репликах превышают ямбические, достигая 34%. Однако преобладающие окончания всех ритмических отрезков мужские. Складывается впечатление, что этот человек намеревается быть покладистым, но своевольный характер берет свое, и герой инстинктивно ставит все точки над *i*, делая ударные акценты в конце как целых фраз и синтагм, так и отдельных компонентов фраз:

*Мо*жет, мы* его* бо*льше и не уви*дим никогда*,
 </да на*м и на*добности в нем не*t;|>
 </с че*мприше*л,|>
 <с те*м и уше*л.>
 А на*м с вами всю* жи*зньжи*ть;
 </так сто*ит ли он того*,|>
 </чтобы на*м с вами из-за него*\
 неудово*льствиеиме*ть.>*

Жена Анания, Лизавета, как и Лёв Краснов, упрямо предпочитает ставить на своем, чувствуя за собой поддержку своего любовника, барина; во всех ритмических сегментах ее речи мужских окончаний чуть больше, чем женских:

*Ста*ли страща*ть да пужа*ть,
 </что все* семе*йство наше\
 /через то* поги*бнуть должно*:|>
 </на поселе*нье там сошлю*t,\
 /а либо ва*c,\
 /э*кого челове*ка,\
 в ре*круты сдаду*t.>
 Ду*мала, <чем собо*йдруги*x подводи*ть,>
 <лучше на себе* одно*й все* перене*сть.>*

Интересно, что и в репликах барина Чеглова-Соковина показатели ударных окончаний превышают женские и близки соответствующим показателям речи Лизаветы. Барин в драме Писемского человек слабовольный и не хозяин своим прихотям, но он хозяин своим крепостным, и потому неосознанно в его речи проскальзывают властные интонации:

*А е*жели это и*менно одно*,
 <чего* я не могу* позво*лить тебе сде*лать!>
 Я*!
 Слы*шишь ли, Ана*ний,
 я*!*

В целом, ритмические характеристики персонажей в драме Писемского мало отличаются от средних показателей, отсюда и речь их, хотя эмоциональна, не несет на себе яркой индивидуальной окраски в ритмическом отношении.

На основании проведенного анализа можно сделать следующие выводы: а) средние ритмические показатели по обеим драмам сходны, что свидетельствует об общих закономерностях, лежащих в основе ритма драматургии второй половины XIX века; б) ритм речи отдельных персонажей окрашен их яркой индивидуальностью, например, ритм речи Льва Краснова в пьесе Островского или ритмика реплик упрямой Лизаветы в драме Писемского; в) ритм драм отличается от ритма бытовых комедий второй половины XIX века бóльшим слоговым объемом длинных и регулярных синтагм и меньшим слоговым объемом коротких синтагм, а также более длинной средней синтагмой, так как комедия имеет больше сходства с разговорной речью, чем драма этого же времени.

Примечания

¹ Ритмические закономерности художественной прозы XIX века исследовал М. М. Гиршман (см.: 1).

² Ритмическим словом называется ударное слово с примыкающими к нему безударными, так называемыми проклитиками и энклитиками.

³ Синтагмой Л. В. Щерба называл «фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи-мысли...» (2, 85). В художественной прозе синтагма называется колоном.

⁴ Ритмические особенности бытовых комедий второй половины XIX века были рассмотрены автором в следующих статьях: *Ильина Н. К.* Ритм разговорной и драматургической речи: комическая пьеса Д. В. Аверкиева

«Не шали с огнем» // Гуманитарные и социальные науки. Электронный журнал. Ростов-на-Дону. 2015. № 5. 10 с.;
Ильина Н. К. Особенности спонтанной речи и речи персонажей бытовой комедии: А. А. Потехин «Брак по страсти» и А. Н. Островский и Н. Я. Соловьев «Счастливый день» // Духовно-нравственные основы русской литературы: сб. науч. ст. Кострома, 2016. С. 63–68.

⁵ М. М. Гиришман приводит данные по выборкам в 1000 слов из трех пьес XIX века: Н. В. Гоголь «Ревизор», А. Н. Островский «Гроза», А. П. Чехов «Вишневый сад» (см.: 1, Приложение, табл. 8).

⁶ Там же.

Литература

1. Гиришман М. М. Ритм художественной прозы и целостность прозаического литературного произведения: дисс. ... д-ра филол. наук. Донецк, 1975.

2. Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики классического русского стиха (введение) // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985.

3. Щерба Л. В. Фонетика французского языка. М., 1948.

Приложение

Распределение синтагменных, межфразовых, фразовых и внутрифразовых зачинов и окончаний в драмах второй половины XIX века (таблицы 1–3)

Таблица 1

Драма А. Ф. Писемского «Горькая судьбина» (1859)

Персонажи	Ананий Яковлев	Калистрат	Лизавета	Барин	Матрена	Никон	В среднем
<i>Тип зачина</i>	Зачины синтагм в %						
Хореический	29,2	27,2	27,15	33,2	33,3	38,6	31,4
Ямбический	35,3	39,8	35,25	27,3	34,6	32,6	34,2
Анапестический	23	22	27,6	25,9	22,1	20	23,4
Пеонический и гиперпеонический	12,5	11	10	13,6	10	8,8	11
<i>Тип окончания</i>	Окончания синтагм в %						
Мужское	29,4	34,5	36,2	37,3	25,9	31,6	32,5
Женское	46	33,5	33,8	33,6	38	43,2	38
Дактилическое	17,5	25,3	20	23,2	27,7	20,7	22,4
Гипердактилич.	7,1	6,7	10	5,9	8,4	4,5	7,1
<i>Тип зачина</i>	Межфразовые зачины в %						
Хореический	43,7	38,5	44,3	44,4	44,9	47,3	43,9
Ямбический	32,5	37,8	28,6	22,2	32,6	27,7	30,2
Анапестический	18,8	19,2	24,3	24,7	17,4	19,6	20,7
Пеонич. и г/пеон.	5	4,5	2,8	8,6	5,1	5,4	5,2
<i>Тип окончания</i>	Межфразовые окончания в %						
Мужское	27,2	28,9	42,9	40,7	18,1	32,5	31,7
Женское	41,7	43,6	28,6	35,8	41,3	46,1	39,5
Дактилическое	21,5	20,5	17,1	19,8	31,2	16,2	21,1
Гипердактилич.	9,6	7	11,4	3,7	9,4	5,2	7,7
<i>Тип зачина</i>	Фразовые зачины в %						
Хореический	26,4	22,1	17,1	22,8	30,1	34,7	25,5
Ямбический	37	42,3	44,8	36,7	30,1	34,7	37,6
Анапестический	22,2	19,1	27,6	26,6	24,7	19,4	23,3
Пеонич. и г/пеон.	14,4	16,5	10,5	13,9	15,1	11,2	13,6

Окончание таблицы 1

Тип окончания	Фразовые окончания в %						
	Мужское	26,8	35	38,2	34,2	33,35	26,5
Женское	41,2	38,7	31,6	32,9	37,65	44,9	37,8
Дактилическое	23,9	18	18,4	24	21,5	21,4	21,2
Гипердактилич.	8,1	8,3	11,8	8,9	7,5	7,2	8,6
Тип зачина	Внутрифразовые зачины в %						
	Хореический	23,2	23,8	14,1	22	23,5	27,8
Ямбический	36,4	41,1	40,4	29,7	37,3	41,7	37,8
Анапестический	23,7	21,7	29,3	30,7	24,5	19,4	24,9
Пеонич. и г/пеон.	16,7	13,4	16,2	17,6	14,7	11,1	14,9
Тип окончания	Внутрифразовые окончания в %						
	Мужское	32,8	37,2	37,4	37,3	29,4	30,55
Женское	36,2	32	31,3	26,4	40,2	42,6	34,8
Дактилическое	23,1	24,3	20,2	29,7	21,6	21,3	23,4
Гипердактилич.	7,9	6,5	11,1	6,6	8,8	5,55	7,7

Таблица 2

Драма А. Н. Островского «Грех да беда на кого не живет» (1862)

Персонажи	Лёв Краснов	Татьяна Краснова	Бабаев	Дед Архип	Афоня	Жмигулина	В среднем
Тип зачина	Зачины синтагм в %						
Хореический	30,2	35	40,7	35,4	33,7	37,2	35,4
Ямбический	34,3	33,8	28,6	32,7	36,3	34,6	33,4
Анапестический	24,7	21,3	20,7	21,9	23,9	17,7	21,7
Пеонический и гиперпеонич.	10,8	9,9	10	10	6,1	10,5	9,5
Тип окончания	Окончания синтагм в %						
Мужское	40,2	32,55	25,65	33,1	42,1	30,3	34
Женское	34,8	40,85	41,5	45,8	34,9	42,2	40
Дактилическое	19,6	21,3	25,65	17,3	19,8	23,1	21,1
Гипердактилич.	5,4	5,3	7,2	3,8	3,2	4,4	4,9
Тип зачина	Межфразовые зачины в %						
Хореический	35,5	42,3	46,5	40,9	42,3	46,1	42,3
Ямбический	36	31,9	29,2	28,6	33,9	32,3	32
Анапестический	20	18	17,2	20,1	18	15,1	18
Пеонический и гиперпеонич.	8,5	7,8	7,1	10,4	5,8	6,5	7,7
Тип окончания	Межфразовые окончания в %						
Мужское	39,1	31	23,6	32,5	40,8	31,3	33
Женское	35,3	39,7	42,7	46,1	37	40,6	40,2
Дактилическое	20,2	24,3	25,8	16,2	20,6	22,3	21,6
Гипердактилич.	5,4	5	7,9	5,2	1,6	5,8	5,2

Окончание таблицы 2

Тип зачина	Фразовые зачины в %						
	Хореический	23,6	26	19,7	27,9	21,9	23,7
Ямбический	31,8	39,8	29,9	42,7	35,6	40,5	36,7
Анапестический	28,1	24	24,8	23,5	32,9	23	26,1
Пеонический и гиперпеонич.	16,5	10,2	25,6	5,9	9,6	12,8	13,4
Тип окончания	Фразовые окончания в %						
	Мужское	40,5	33,7	27,7	30,9	41,1	32,4
Женское	36	37,7	43,1	45,6	45,2	39,2	41,1
Дактилическое	19	23	24,1	20,6	12,3	22,3	20,2
Гипердактилич.	4,5	5,6	5,1	2,9	1,4	6,1	4,3
Тип зачина	Внутрифразовые зачины в %						
	Хореический	23,5	16	33,7	17	25,4	31,3
Ямбический	25,9	40,4	26,5	49	37,3	33,9	35,5
Анапестический	34,1	35,1	24,1	23,4	33,9	19,1	28,3
Пеонич. и г/пеон.	16,5	8,5	15,7	10,6	3,4	15,7	11,7
Тип окончания	Внутрифразовые окончания в %						
	Мужское	40,6	33	24,1	29,8	35,6	30,4
Женское	37,65	42,55	43,4	46,8	42,4	40	42,1
Дактилическое	17,65	19,15	28,9	21,3	15,2	25,2	21,2
Гипердактилич.	4,1	5,3	3,6	2,1	6,8	4,4	4,4

Таблица 3

Средние показатели

	Зачины синтагм в %				Окончания синтагм в %			
	Х	Я	Ан	Пеон	М	Ж	Д	Г
Горькая судьбина	31,4	34,2	23,4	11	32,5	38	22,4	7,1
Грех да беда на кого не живет	35,4	33,4	21,7	9,5	34	40	21,1	4,9
В среднем	33,4	33,8	22,55	10,25	33,25	39	21,75	6
Драма XIX в. ⁵	39	38	19	4	43	42	14	2
Худож. проза XIX в. ⁶	28	40	24	8	35	44	18	3
	Зачины межфразовые в %				Окончания межфразовые в %			
Горькая судьбина	43,9	30,2	20,7	5,2	31,7	39,5	21,1	7,7
Грех да беда на кого не живет	42,3	32	18	7,7	33	40,2	21,6	5,2
В среднем	43,1	31,1	19,35	6,45	32,35	39,85	21,35	6,45
Драма XIX в.	45	37	15	3	44	40	12	3
Худож. проза XIX в.	41	38	18	4	25	48	22	4
	Фразовые зачины в %				Фразовые окончания в %			
Горькая судьбина	25,5	37,6	23,3	13,6	32,4	37,8	21,2	8,6
Грех да беда на кого не живет	23,8	36,7	26,1	13,4	34,4	41,1	20,2	4,3
В среднем	24,6	37,2	24,7	13,5	33,4	39,45	20,7	6,45
Драма XIX в.	Нет данных							
Худож. проза XIX в.	Нет данных							

Окончание таблицы 3

	Внутрифразовые зачины в %				Внутрифразовые окончания в %			
Горькая судьбина	21,3	38,4	24,9	15,4	34,4	34,6	23	8
Грех да беда на кого не живет	24,5	35,5	28,3	11,7	32,3	42,1	21,2	4,4
В среднем	22,9	36,95	26,6	13,55	33,35	38,35	22,1	6,2
Драма XIX в.	36	38	22	4	43	42	14	1
Худож. проза XIX в.	25	40	26	9	37	43	17	2

Таблица 4

Распределение синтагм по слововому объему

	1–4 слога	5–10 слогов	11 слогов и более	Наиболее частотная синтагма	Её частотность	Средняя синтагма
	А. Ф. Писемский «Горькая судьбина»					
Ананий Яковлев	13,1%	57,4%	29,5%	8 слогов	10,8%	8,6 слога
Лизавета Яковлева	16,2%	63,8%	20%	6 слогов	13,3%	7,5 слога
Бургомистр Калистрат	11,6%	56,9%	31,4%	9 слогов	12 %	8,6 слога
Барин	25%	51,8%	23,2%	8 слогов	11,4%	7,6 слога
Матрена	16,2%	53,6%	30,2%	9 слогов	11,2%	8,3 слога
Никон	23,1%	52,4%	24,5%	6 слогов	13,6%	7,3 слога
В среднем	17,5%	56%	26,5%	7,7 слога	12,1%	8 слогов
А. Н. Островский «Грех да беда на кого не живет»						
Лёв Краснов	21,3%	67,2%	11,5%	7 слогов	14,3%	6,8 слога
Татьяна Краснова	18,8%	66,5%	14,7%	7 слогов	13%	7,4 слога
Лукерья Жмигулина	15,8%	62,6%	21,6%	8 слогов	13,7%	7,9 слога
Бабаев	22,7%	61,6%	15,7%	5 слогов	13,1%	7,1 слога
Дед Архип	17,3%	67,7%	15%	7 слогов	15%	7,3 слога
Афоня	33,7%	56,7%	9,6%	4 слога	13,1%	6,2 слога
В среднем	21,6%	63,7%	14,7%	6,3 слога	13,7%	7,1 слога
В среднем по двум драмам	19,6%	59,8%	20,6%	7 слогов	12,9%	7,5 слога
В среднем по комедиям XIX века	32%	55%	13%	5,1 слога	14,7%	6,4 слога
Данные М. М. Гиршмана						
Драма XIX в.	35,5%	57,5%	7%	-	-	5 слогов
Худож. проза XIX века	19,8%	66,7%	13,5%	-	-	7,2 слога

УДК 821.161.1.09"19"

С. Р. ШаваринскаяКостромской областной институт развития образования
s.schavarinskaya@yandex.ru**ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНЫХ ИСКАНИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО В ИЗОБРАЖЕНИИ
ЖЕНСКИХ ТИПОВ И ХАРАКТЕРОВ В РОМАНЕ «ВОЙНА И МИР»
(ОБРАЗ КНЯЖНЫ МАРЬИ)**

В статье соотносится система образов романа «Война и мир» с духовными исканиями Л. Н. Толстого. Особое внимание уделяется образу княжны Марьи Болконской. Анализ религиозных предпочтений героини позволяет сделать вывод о том, что обретенные ею земная любовь и семейное счастье не останавливают стремления души к полноте духовной – любви христианской.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, «Война и мир», княжна Марья, религия, духовные искания.

S. R. Shavarinskaya

s.schavarinskaya@yandex.ru

**THE REFLECTION OF SPIRITUAL SEARCHES OF LEO TOLSTOY
IN THE DEPICTION OF WOMEN'S TYPES AND CHARACTERS
IN THE NOVEL «WAR AND PEACE» (THE IMAGE OF PRINCESS MARYA)**

The article correlates the system of images of the novel «War and Peace» with spiritual searches of L. N. Tolstoy. Special attention is paid to the image of Princess Marya Bolkonskaja. The analysis of the religious preferences of the heroine makes it possible to conclude that the earthly love and family happiness that she has acquired do not stop the soul's desire for the spiritual fullness and the Christian love.

Keywords: L. N. Tolstoy, «War and Peace», Princess Mary, contacts, religion, Spiritual search.

Духовные искания были присущи Л. Н. Толстому в течение всей жизни. Его устойчивое равнодушие к вопросам веры и Церкви отразилось во всплесках и падениях собственной религиозной жизни. Личность искренняя и мятущаяся, писатель испытывал свою душу, то погружаясь в мир молитвы и церковных таинств, то отстраняясь от Церкви, не отделяя при этом себя от Бога и веры.

Период 1860-х гг. характеризуется для Толстого устойчивой лояльностью, доверием к Церкви, о чём свидетельствуют составленные писателем совместно с приходским священником планы занятий по Закону Божьему в яснополянской школе, предполагающие рассказы о церковных обрядах, таинствах и праздниках (3, 254), а также воспоминания дочери о периоде строгого соблюдения отцом обрядов, постов и церковных служб. Толстой посещал Оптину пустынь и Троице-Сергиеву лавру, изучал Священное писание и догматическое богословие, стремясь разобраться в сущностных вопросах веры в эпоху ослабления влияния Церкви на общество.

Писатель длительное время ощущал противоречие между стремлением к духовной осмысленности человеческого бытия и неудовлетворенностью церковными догмами, а также официально регламентированным церковным устройством и бытом. Это нашло отражение в системе образов романа «Война и мир», что можно продемонстрировать на примере семьи Болконских, где образ отца аккумулирует в себе рационалистическое жизненное начало («Он никогда не благословлял своих детей...» (2, т. 1, 110)), образ сына синтезирует в себе рациональное и иррациональное человеческое предназначение (ранений князь Андрей испытывает потребность в любви, «которую проповедовал Бог на земле» (2, т. 2, 225)), а образ дочери является средоточием высшей духовной устремленности и неудовлетворенности сердца, алчущего горнего.

В этой связи наибольший интерес представляет образ княжны Марьи, жизнь которой в девичестве проникнута глубинным религиозным восприятием мира и осознанием собственно-

го места в нём. Высшее духовное, иррациональное порой робеет под натиском рационализма и критики. Вот и княжна, ежедневно входя для приветствия к отцу, со страхом крестится и читает про себя молитву о благополучном свидании, покрывается пятнами от смущения при виде письма Жюли, боится обличений строгого отца за «мистический» подарок подруги, конфузится при посещении Андрея и Пьера, заставших её с богомольцами.

Однако княжна Марья обладает достаточной логикой и способна в ответном письме подруге ясно изложить свои религиозные приоритеты, среди которых предпочтение христианской любви к ближнему и врагам любви земной, к которой подспудно влечет девичье сердце. Внутренний голос, понимаемый как Божественный, укрепляет княжну в вере: «Не желай ничего для себя, не ищи, не волнуйся, не завидуй. Будущее людей и твоя судьба должна быть неизвестна тебе; но живи так, чтобы быть готовой ко всему. Ежели Богу угодно будет испытать тебя в обязанностях брака, будь готова исполнить его волю» (2, т. 1, 248).

Для Марьи абсолютной ценностью является простота христианская, которую она противопоставляет путанице мистических книг. Призывая и подругу обратиться к чтению Апостолов и Евангелия, она вторит гласу Церкви, заявляющей о непостижимости познания Божиих тайн, пока душа имеет плотскую оболочку.

Марью тяготит неверие отца. Она делится с Андреем своей тяготой: «Я не понимаю, как человек с таким огромным умом не может видеть того, что ясно как день, и может так заблуждаться? Вот это составляет одно мое несчастье» (2, т. 1, 120). Ум подобен оку души, ум и вера порой противоречат разуму и рассудку, поэтому Марья убеждена, что «чем меньше мы будем давать разгула нашему уму, тем мы будем приятнее Богу, который отвергает всякое знание, исходящее не от Него, и что, чем меньше мы углубляемся в то, что Ему угодно было скрыть от нас, тем скорее Он даст нам это открытие своим божественным разумом» (2, т. 1, 117–118).

Бескорыстная сестринская любовь выражается у княжны Марьи в стремлении оградить брата от бед через христианский оберег, образок Спасителя: «Против твоей воли Он спасет и помилует тебя и обратит тебя к себе, потому что в Нем одном и истина и успокоение, – сказала она дрожащим от волнения голосом, с торжественным жестом держа в обеих руках перед братом овальный старинный образок Спасителя с черным ликом, в серебряной ризе, на серебряной цепочке мелкой работы. Она перекрестилась, поцеловала образок и подала его Андрею» (2, т. 1, 130).

Вера княжны Марьи канонична, при этом ей свойственно стремление к подвижничеству в простонародном его понимании, когда странствие понимается как великое дело, ради которого можно бросить все и идти милостынею по миру, молясь за всех. Тяготы жизни приводят Марью к «темной и дорогой, составлявшей сущность жизни» мысли о монашестве и скитании. «Оставить семью, родню, родину, свое положение, все заботы о мирских благах для того, чтобы не прилепиться ни к чему, ходить в посконном рубище, скитаться под чужим именем с места на место, не делать вреда людям и молиться за них. Молиться и за тех, кто покровительствует им, и за тех, которые гонят их. Выше этой истины и жизни нет истины и жизни» (2, т. 1, 524). В Сердобской пустыни княжна даже вымолила на это благословение настоятеля.

В очередном письме Жюли Марья, пережившая невосполнимое горе, восклицает: «Ах, мой друг, религия, только одна религия может нас <...> избавить от отчаяния, одна религия может объяснить нам то, что без ее помощи не может понять человек: для чего, зачем существа добрые, возвышенные, умеющие находить счастье в жизни, никому не только не вредящие, но необходимые для счастья других, призываются к Богу, а остаются жить злые, бесполезные и вредные или такие, которые в тягость себе и другим» (2, т. 1, 520).

Так образ княжны Марьи воплощает в себе благородство духовных устремлений, бескорыстие помыслов и жажду самопожертвования христианского мира, которые ощущал и осознал Толстой, стремившийся к познанию души народной. Трансцендентное торжествует

над имманентным в семействе Болконских, когда отец перед уходом в мир иной просит священника и причащается, а раненый князь Андрей принимает новое счастье, имеющее связь с Евангелием. Да и обретенные княжной Марьей земная любовь и семейное счастье Толстой изображает как отсвет любви горней. Николай Ростов удивляется «вечному душевному напряжению» супруги, Марья, в свою очередь, слушая рассказ мужа о делах, сдерживает порыв заметить, что «не хлебом единым жив человек», осознавая, что Николай «никогда не поймет всего того, что она понимает». Наиболее сложная героиня романа стремится к невозможному – любить, как Христос любил человечество, мужа, детей, Николеньку и всех ближних. «Душа графини Марьи всегда стремилась к бесконечному, вечному и совершенному и потому никогда не могла быть покойна» (2, т. 1, 596). Эти строки вполне соотносимы с ищущей истину душой великого автора великого романа.

Литература

1. *Лебедев Ю. В.* Лев Толстой о любви, которую «проповедовал Бог на земле» // Лебедев Ю. В. «О слово, русское, родное!»: страницы истории отечественной литературы: сб. науч. ст. Кострома, 2014. С. 288–301.
2. *Толстой Л. Н.* Избранные сочинения: в 3 т. / ред.: Г. Беленький, П. Николаев, А. Овчаренко и др. М., 1988.
3. *Толстая Т. Л.* О смерти моего отца и об отдельных причинах его ухода // Литературное наследство. Т. 69: Лев Толстой. Кн. 2 / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; ред. С. А. Макашин. М., 1961. С. 244–285.

РАЗДЕЛ II. СУДЬБА ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ

УДК 821.161.1.09"19/20"

Н. Г. Коптелова

*Костромской государственной университет
nkoptelova@yandex.ru*

«РЕЛИГИОЗНАЯ ТАЙНОПИСЬ» Ф. И. ТЮТЧЕВА И Н. А. НЕКРАСОВА В ИСТОЛКОВАНИИ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО

В статье рассматривается интерпретация духовно-творческих интенций Ф. И. Тютчева и Н. А. Некрасова, представленная в книге Д. С. Мережковского «Две тайны русской поэзии» (1915).

Ключевые слова: Ф. И. Тютчев, Н. А. Некрасов, Д. С. Мережковский, религиозное народничество, новое христианство, синтез духовных интенций.

N. G. Koptelova

*Kostroma State University
nkoptelova@yandex.ru*

F. I. TYUTCHEV'S AND N. A. NEKRASOV'S «RELIGIOUS CRYPTOGRAPHY» IN THE INTERPRETATION OF D. S. MEREZHKOVSKY

The article considers the interpretation of the spiritual and creative intentions of F. I. Tyutchev and N. A. Nekrasov presented in the book by D. S. Merezhkovsky «Two mysteries of the Russian poetry» (1915).

Keywords: F. I. Tyutchev, N. A. Nekrasov, D. S. Merezhkovsky, religious populism, the new Christianity, a synthesis of spiritual intentions.

В книге «Две тайны русской поэзии: Некрасов и Тютчев» (1915) Д. С. Мережковский следует установке «субъективно-художественной критики», утверждающей ценность историко-функционального подхода к постижению литературных явлений. Он ратует за необходимость изменения критической оценки творчества художника, диктуемую требованиями времени. Современная ситуация, в рецепции Мережковского, характеризуется поклонением Ф. И. Тютчеву, в отличие от второй половины XIX века, поставившей в центр литературного процесса Н. А. Некрасова: «Ведь именно Тютчев для нас, “детей”, – то же, чем был Некрасов для наших “отцов”: не только поэт, но и пророк, учитель жизни» (4, 417). Сама природа художественного дарования Тютчева сблизила его с началом XX века. По определению Мережковского, Тютчев – «поэт сознания», в отличие от Пушкина, чьи стихи являются «бессознательными», «вещными». Именно поэтому пушкинские творения, в противоположность произведениям Тютчева, принадлежат не «современности», а «вечности». Дихотомия критика исходит из следующей философской посылки: «Для чувства и воли нет времени: они движутся в вечности; только мысль, сознание – во времени. Чем сознательнее, тем современнее» (4, 418).

Мережковский прямо указывает на то, чем миропонимание Тютчева близко представителям «новой литературы», то есть русским символистам. Поэт-мыслитель, с его точки зрения, ведёт за собой современных авторов к «вопросу о возможности религиозного опыта», к проблеме соединения «высшей сознательности с глубочайшей стихийностью» (4, 418–419). Сущность художественных исканий Тютчева и лириков рубежа XIX–XX веков определяется Мережковским следующим образом: «Понятное о непонятном, сознательное о бессознательном – в этом вся поэзия Тютчева, вся поэзия нашей современности: красота Ведения, Гнозиса» (4, 419). Мережковский не скрывает своего восхищения перед гением Тютчева, способного в малые поэтические объёмы вместить колоссальные философские смыслы: «Там,

где Л. Толстому и Достоевскому нужны целые эпосы, Тютчеву достаточно несколько строк; солнечные системы, туманные пятна “Войны и мира”, “Братьев Карамазовых” сжимает он в один кристалл, в один алмаз» (4, 419).

Однако Мережковский не останавливается на признании и восхищении гениальностью Тютчева, очаровавшего художественной мощью своих стихов литературное поколение рубежа веков. Критик обвиняет своего кумира в духовной болезни русской поэзии и всей России. Мережковский утверждает, что Тютчев не только открыл художникам XX века «правду личности», но и заразил их «индивидуализмом, одиночеством, безобщественностью» (4, 421). В числе «русских декадентов», оказавшихся в плену идеи «самоубийственного одиночества», автор книги «Две тайны русской поэзии» называет наиболее ярких поэтов-символистов, nasledующих традицию Тютчева: К. Бальмонта, А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, З. Гиппиус.

Мережковский декларирует амбивалентность своей критической позиции. Для того чтобы понять Тютчева и прийти к духовному выздоровлению, он призывает «любить и ненавидеть его до конца» (4, 420). В самом этом призыве автора исследования угадывается переход в «некрасовскую» систему координат: присутствует аллюзия на максималистский афоризм поэта-гражданина: «То сердце не научится любить, // Которое устало ненавидеть».

Мережковский объявляет о необходимости вернуться от Тютчева, которого поэты-декаденты, «дети ночи», считают своим пророком, «современнейшим из современников», – к Некрасову. При этом критик-символист выражает уверенность, что в России наступает время (годовщина в «памяти сердца»), когда необходимо «правду Тютчева» дополнить «правдой Некрасова», «тайну» которого людям XX столетия ещё предстоит по-настоящему разгадать.

В главе «Тайна Некрасова» Мережковский выясняет, чем феномен Некрасова уникален для русской литературы. Критик начинает с того, что определяет специфику отечественной словесности. Он, в сущности, справедливо называет русскую литературу XIX века «литературой народолюбивой, народнической в большей степени, чем какая-либо иная» (4, 422). Однако в то же время Мережковский предъявляет ей жёсткий счёт за то, что она вобрала в себя «религиозную стихию православия». По мнению автора книги, православие является «христианством восточным, созерцательным» (4, 422). Православная природа духовности, воплощённой в русской литературе, не устраивает критика тем, что утверждает «отречение, терпение и смирение». Великие русские писатели-народолюбцы – в их числе фигурируют Державин, Карамзин, Жуковский, Пушкин, Тютчев, Тургенев, Толстой и Достоевский – осуждаются Мережковским за то, что делают выбор в пользу «Бога без свободы» (4, 422–424). В его высказываниях, утверждающих идеи «религиозной общности», преобладает резкий, обличительный тон: «Так все уходят – в смерть, в святость, в жалость, в безумье, в изгнание, в смирение, в неделание – все уходят от свободы. Свобода страшнее, чем смерть. <...> Народолюбие, но не свободолубие» (4, 424).

Заслуга Некрасова, как полагает автор книги «Две тайны русской поэзии», состоит в том, что поэт-гражданин единственный в русской литературе стал наследником дела декабристов: «Вот из этой-то крови дымящейся и вышел Некрасов» (4, 424). Уникальность Некрасова, по мнению Мережковского, выразилась в стремлении соединить «любовь к народу с любовью к свободе, религиозную правду народную с религиозной правдой всечеловеческой» (4, 424).

Мережковский на новом витке своей творческой эволюции возвращается к «старому спору» русской литературы, о котором он размышлял ещё в своей дебютной статье о Чехове («Старый вопрос по поводу нового таланта» (1888)). Это – спор о «чистом» и «гражданском» искусстве, о роли и месте «тенденции» в художественном творчестве. В авторской терминологии Мережковского он представлен в виде антитезы: «олимпийское» – «титаническое» искусство. Критик-символист подчёркивает, что окончательной победы, точки в этом «споре» быть не может, поскольку волнообразно меняются запросы времени. При этом, словно

драматургически «озвучивая» точку зрения сторонника «олимпийского искусства», в текст высказывания Мережковский вводит «осколочные» цитаты из пушкинского стихотворения «Поэт и толпа». Однако истины, провозглашённые первым поэтом России, критик-символист подвергает сомнению: «Политика – пошлость, “печной горшок”, а искусство – “божественный мрамор, кумир Бельведерский”. Да, может быть так, но может быть и обратное» (4, 425).

Велением современной ему эпохи Мережковский считает отказ от «искусства как самодовлеющей ценности». Он заявляет: «...эстетизм становится пошлостью, хуже всех “печных горшков”» (4, 425). Иллюзию смыслового полифонизма, а также эффект сатирической окраски критического суждения автор исследования достигает созданием реплики воображаемых оппонентов, пользуясь «перекодированной» цитатой из романа Достоевского «Братья Карамазовы»: «...сейчас художник мог бы сказать эстету, как Иван Карамазов своему чёрту: “Нет, никогда я не был таким лакеем!”» (4, 425).

Как и многие другие символисты (Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок), Мережковский вновь и вновь повторяет обоснованную В. Соловьёвым мысль о необходимости возвращения от искусства, раскрывающего мир «одиноким личности», к искусству теургическому, соборному, всенародному. Такое искусство в книге «Две тайны русской поэзии» он называет «титаническим». Мережковский призывает от искусства, идущего «тютчевским» путём, двигаться к искусству, построенному на некрасовских заветах. Причём развитие некрасовской традиции в поэзии будущего видится критику только в перспективе обновления религиозной жизни всей нации, всего народа на пути к «новому», апокалипсическому христианству. Мережковский пишет: «...один говорит, все молчат – “народ безмолвствует”; но заговорит когда-нибудь, и голос его, “подобный шуму вод многих”, не будет ли *новою песнью*, хвалою Всевышнему, которая предсказана как прекраснейшее, что может быть людьми достигнуто?» (4, 426). Показательно, что стилистика приведённой фразы держится на двух цитатных слоях: Мережковский вполне свободно соединяет пушкинскую ремарку из «Бориса Годунова» («народ безмолвствует») и выражение из 1 главы 15 стиха Откровения Святого Иоанна Богослова, относящееся к Иисусу Христу («голос его, подобный шуму вод многих») и символически перенесённое на характеристику соборного искусства, предсказанного Некрасовым.

Как и в работе «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», критик опять актуализирует, выдвигает на первый план критерий «действенности» литературы, но теперь – воплощённый в творчестве Некрасова. Он заявляет: «Наша поэзия – не только поэзия, но и пророчество, не только созерцание, но и действие» (4, 431). Мережковский констатирует отдаление от сознания русской интеллигенции Пушкина (художника-«жреца») и приближение Некрасова (художника-«жертвы»): «Ведь и наша суть, суть русской общественности, та же, что у Некрасова: дух не созерцательный, а действенный. Не жреческий, а жертвенный» (4, 431).

В книге «Две тайны русской поэзии» Мережковский продолжает развивать высказанные им ранее (в 90–900-е гг.) мысли о «религиозном народничестве» Некрасова. Критик не меняет своего мнения о характере «религиозности» поэта-гражданина. Он утверждает, что у Некрасова есть «религиозное чувство», сближающее его с народом, но нет «религиозного сознания» (4, 441–442, 445). Искреннее религиозное чувство, как показывает Мережковский, пронизывает молитвословия поэта, прозвучавшие в поэме «Тишина»: «Никто из русских писателей так не молился или, по крайней мере, так не жаждал молитвы» (4, 442).

В «религиозности» Некрасова критик-богоискатель видит и признаки желанного для него «обновления христианства». По мнению Мережковского, Некрасов предсказал, что «революционное народничество» в своих высших точках может быть «явлением религиозной совести». «Там, где Достоевский видел “бесов”, – отмечает критик, – Некрасов увидел Христа» (4, 443). Такой взгляд на Некрасова обусловлен тогдашней религиозно-общественной позицией Мережковского. В период первой мировой войны, ещё веря в возможность слияния

«революции» и «религии», главную «жизнетворческую» задачу современности автор книги «Две тайны русской поэзии» связывает с продолжением «некрасовского дела», как он его понимает. Критик призывает соединить «слово с делом, русскую литературу с русским освоением» (4, 424).

Кроме того, предчувствие «нового христианства» Мережковский обнаруживает в некрасовских стихах о матери. Как и в лирике Лермонтова («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»), в поэзии Некрасова критик стремится выявить «религиозную тайнопись», содержащую софиологические интуиции. Он интерпретирует в софиологическом ключе некрасовское стихотворение «Баюшки-баю» (1877), созданное в дни резкого обострения предсмертной болезни художника. Мережковский так раскрывает жанровую специфику этого поэтического шедевра: «Колыбельная песня – надгробная. Смерть и рождение соединяются. <...> Это молитва без имени Божьего...» (4, 446). В образе «Матери человеческой», воспетом Некрасовым, критик-символист угадывает лики «матери-земли», «Матери Божьей». Анализ стихотворения Некрасова Мережковский завершает религиозно-мистическими чаяниями: «Не красота спасёт мир, а любовь, Вечное Материнство, вечная Женственность» (4, 446).

Таким образом, критик убедительно доказал, что Некрасов занимает одно из главенствующих мест в русской литературе. Мережковский любил сравнивать свои произведения с «письмами в бутылке», брошенными в океан времени и посылаемыми грядущим поколениям (3, 14). Как подобное «письмо»-напоминание, адресованное читателям XXI века, воспринимаются откровенные, взволнованные признания критика:

«Сейте разумное, доброе, вечное...

<...> Это наша суть – суть русской интеллигенции, – её-то Некрасов и высказал.

<...> Отречься от него, значит от себя отречься. Пока жива русская интеллигенция, жив будет и он» (4, 432).

Жизнь и творчество Тютчева, в интерпретации Мережковского, приобретают демонический ореол. Критик-символист мифологизирует личность поэта, уподобляя его «колдуну заколдованному». В качестве мифотворческой модели Мережковский использует сюжет тургеневского «Рассказа отца Алексея». Это произведение помогает автору книги найти ключ к разгадке тайны личности «поэта ночи», исповедующего пантеизм. Мережковский пишет: «Судьба Якова – судьба Тютчева. Он тоже повстречался в лесу со старичком зелёным или, может быть, увидел его во сне <...>».

Недаром зелёный старичок «посмеивается и семенит ножками»: рожки у него козлиные; это весёлый бог или бес, русский леший и древний Пан. *Пан* значит *Всё*: <...> пантеизм – религия Тютчева» (4, 452).

Характеризуя «ночную» поэзию Тютчева в книге «Две тайны русской поэзии», Мережковский резко меняет ракурс оценок, по сравнению со своими более ранними высказываниями. Теперь поэтические открытия гениального лирика трактуются как проявления духовной болезни, «колдовской» чары, от которых необходимо избавиться преемникам Тютчева – художникам начала XX века.

Тютчевское стихотворение «Сон на море» Мережковский рассматривает как образную иллюстрацию философской концепции «жизнь есть сон»:

И море, и буря качали наш чёлн;
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.
И две беспредельности были во мне,
И мной своевольно играли оне... (4, 453).

В этом произведении критик находит «лучшее истолкование» сочинения А. Шопенгауэра «Мир, как воля и представление», столь интересного для русских символистов (4, 453). Мережковский так интерпретирует процитированные тютчевские строки: «Одна беспредель-

ность – мир стихийный, “мир как воля”, – хаос; другая – мир человеческий, “мир, как представление”, – космос» (4, 453).

Автор исследования доказывает, что «двойное бытие» Тютчев-поэт понимает иначе, нежели это принято в христианстве. Христианство, как подчёркивает Мережковский, утверждает «родственную связь» земного и небесного миров, «их последнее соединение в Боге» (4, 454). В миросозерцании же Тютчева на этот раз критик находит даже не признаки язычества, «дионисийства», а черты, характерные для буддизма: «вечное разделение, отчуждение двух миров» (4, 454). Тютчев, по мысли Мережковского, бессознательно исповедует буддизм, как «религию созерцания». И в этом – он антипод Некрасова, интуитивно выражающего идеи христианства, как «религии действия». С другой стороны, такая трактовка миропонимания Тютчева объективно сближает его с Л. Н. Толстым, в творчестве которого Мережковский также пытался выявить элементы буддизма. Сама методика анализа, использованная Мережковским в данном случае, очевидно, ориентирована на феноменалистский подход В. С. Соловьёва к поэзии Голенищева-Кутузова (статья «Буддийские настроения в поэзии»).

Примечательно, что деление художников на «созерцателей» и «поэтов действия», ставшее одним из фундаментальных оснований критической системы основоположника русского символизма и по-своему реализованное в книге «Две тайны русской поэзии», также перекликается с концепцией В. С. Соловьёва, представленной в статье «Поэзия гр. А. К. Толстого» (1895). В этой работе Тютчев называется «поэтом исключительно *созерцательной* мысли», в противоположность А. К. Толстому, характеризующемуся как «поэт мысли *воинствующей*», то есть «действенной» (5, 297).

Ранее, в статьях «Асфодели и ромашка», «Немой пророк», «Тургенев», Мережковский рассматривал «молчание» А. П. Чехова, В. С. Соловьёва, И. С. Тургенева в исихастском ключе, видя в нём особое духовное состояние сосредоточенности, приближающее названных писателей к христианскому миропониманию, к истинной вере. Теперь же, применительно к Тютчеву, категория молчания обретает в осмыслении критика совсем иное содержание. Мережковский видит в «религии молчания», исповедуемой автором стихотворения «Sillentium», «противоположную христианству заповедь нелюбви» (4, 457), воспринятую от Тютчева художниками XX столетия. Автор книги «Некрасов и Тютчев» заявляет: «Слова соединяют людей, молчание уединяет. Но если не нужно соединение, то и слов не нужно. В словах ложь:

Мысль изречённая есть ложь.

Истина – в молчании:

Молчи, скрывайся и таи

И чувства, и мечты свои....

Лишь жить в самом себе умей.

Вот чистейший кристалл того яда, которым все мы отравлены...» (4, 457).

В «религии молчания» Тютчева критик-символист обнаруживает только «половину истины», утверждающую закономерную «силу отталкивания атомов-личностей» (4, 457), стремящихся к уединению, уходу в свой внутренний мир. С точки зрения Мережковского, для того чтобы в жизни людей не воцарился хаос, «сила отталкивания» обязательно должна быть уравновешена «силой притяжения», носителем которой является Некрасов.

Отдельную главу исследования автор посвящает критике славянофильских чаяний Тютчева, перерастающей в критику русского славянофильства в целом. Примечательно, что Мережковский в то же время говорит и о специфике «славянофильских» представлений поэта. Таким образом, славянофильство Тютчева, в трактовке критика-символиста, оказывается «славянофильством в славянофильстве». Отличие славянофильских воззрений великого поэта от традиционного славянофильства, с точки зрения Мережковского, заключается в чёткости, определённости, откровенности идейной позиции Тютчева. Автор книги указывает:

«Одно из свойств русского славянофильства – мягкотелость, бескостность, неумение или нежелание доводить мысль до конца, договаривать, ставить точки над *i*, – свойство, которое делает славянофильство ни Богу свечкой, ни чёрту кочергой.

В чём другом, а в этом нельзя обвинять Тютчева: он вкладывает кости в тело, ставит точки над *i*. У него беспощадная логика: стоит принять послышки, чтобы сделать неизбежными выводы» (4, 468).

По мнению Мережковского, Тютчев открыто говорит о том, что славянофилы предпочитают «скрывать»: например, о «ненависти к Западу», об обожествлении самодержавия, о «поглощении западной церкви восточною» (4, 469–471). Религиозное народничество поэта, выросшее на почве православия и отрицающее революцию, в своё время было одобрено критиком-символистом в трактате «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы». Теперь же на фоне некрасовского народничества оно кажется Мережковскому бесплодным, не имеющим духовной силы. Славянофильские взгляды Тютчева автор исследования оценивает как ошибочные и бесперспективные. Он полагает, что они смыкаются с «нигилизмом» Тютчева, образуя «один заколдованный круг»: «Не так же ли и здесь воля космоса к хаосу?

О, страшных песен сих не пой

Про древний хаос, про родимый!» (4, 471).

Однако Мережковский смягчает свой суд над Тютчевым-славянофилом, «христианским политиком», когда искренне восхищается «правдивостью», беспредельной искренностью Тютчева-поэта. Критик заявляет: «Самой страшной и жалкой правды о себе никто никогда не высказывал безжалостнее, бесстрашнее Тютчева. Может быть, эта последняя правдивость – от последнего одиночества» (4, 474). Творческая индивидуальность Тютчева, в оценке автора книги, предстаёт полярной Некрасову: «Поэт может знать правду о себе, не зная правды о людях, о мире, о Боге; знать правду личную, не зная правды общей. Такова поэзия Тютчева» (4, 474).

Верный методологическим принципам, опробованным в своих прежних работах, в финальной части исследования Мережковский стремится выйти к «подобию» противоположностей, выявить скрытые связи между Тютчевым и Некрасовым. Он отмечает: «...единственный путь спасения – мост, соединяющий оба края пропасти» (4, 480). «Прорыв» Тютчева к «общей правде», к религиозному действию, воплощённому в творчестве Некрасова, с точки зрения критика, уже готовился в так называемом «денисьевском цикле», созданном поэтом в 50–60-е годы. Критик заявляет: «Вот когда он вышел из созерцания в действие, потому что любовь и есть главное действие, дело жизни; вот когда понял или, по крайней мере, мог бы понять, что правда молчания, уединения –

Лишь жить в самом себе умей, –

ещё не последняя» (4, 475).

Мережковский интерпретирует «денисьевский цикл» Тютчева сквозь призму философии любви, выработанной совместно с З. Н. Гиппиус (1, 75–135) (2, 38–39) и сформировавшейся во многом под влиянием идей В. С. Соловьёва (прежде всего, из статьи «Смысл любви»). Он пишет: «Не быть – не любить; только нелюбящий может принять смерть как небытие. Любящий любит живое лицо любимого. Любовь есть воля к бессмертию личности.

Вот бреду я по большой дороге,

В тихом свете гаснущего дня.

Тяжело мне, замирают ноги...

Друг мой милый, видишь ли меня?

Если конец жизни – конец всего, то и спрашивать нечего» (4, 475).

С точки зрения критика-символиста, Тютчев был близок к тому, чтобы перейти из одной системы духовных координат в другую: от созерцания к действию. Автор гениальных сти-

хов, составивших «денисьевский цикл», уверен Мережковский, интуитивно почувствовал божественную природу любви, открывающей путь к вечности: «Да, Тютчев мог бы спастись любовью, и если не спасся, то был уже на краю спасенья» (4, 475).

Критик приходит к выводу, что Некрасов и Тютчев – «двойники противоположные» (4, 480). Мережковский обобщает то главное, в чём отличны и сходны поэты: «Некрасов весь в бессознательном действии; Тютчев – в созерцании бездейственном. У Некрасова религиозное народничество революционное, во имя России будущей; у Тютчева – консервативное, во имя России прошлой (славянофильство тоже “религиозное народничество”, хотя и с *другого конца*)» (4, 480).

Более отдалённой перспективой религиозного преображения русского сознания и русской жизни становится надежда Мережковского на «примиряющий синтез» в будущем не только творческих открытий Пушкина и Лермонтова, Толстого и Достоевского, но и «некрасовского» и «тютчевского» начал: «правды общественности» и «правды личности». Автор книги «Две тайны русской поэзии» задаёт вопрос, обращённый и к себе, и к своим современникам: «Если сейчас Некрасов и Тютчев так враждебны в нас, то не примирятся ли в детях и внуках наших? Вопрос о нашем будущем не есть ли этот вопрос о соединении Тютчева с Некрасовым?» (4, 421).

Залогом грядущего синтеза духовных интенций, восходящих к Некрасову и Тютчеву, Мережковский считает схождение, пересечение поэтов в религиозно-мистических переживаниях, ведущих к одной вере – в «Вечную Женственность». София, с точки зрения критика, выступает в творчестве художников в разных образных воплощениях. У Тютчева – это «вечная влюблённость», «возлюбленная», «Муза», у Некрасова – «мать». Кроме того, как отмечает автор книги, у обоих поэтов божественная женственная сущность представлена и в символе «земли». Правда, сакральный смысл, стоящий у Некрасова и Тютчева за образом земли, прочитывается Мережковским по-разному. Он указывает: «...земля Некрасова – родная, дневная, здешняя <...>. А земля Тютчева – чужая, ночная, нездешняя...» (4, 481).

Мережковский первым показал, что разделяет и что связывает крупнейших лириков XIX столетия. В целом же логика изменения представлений Мережковского о религиозном народничестве, проявившемся в творчестве Лермонтова и его продолжателей: Тютчева и Некрасова, – отразила духовный поиск критика, сигнализировала о направлении его творческой самоидентификации. Концептуальный «крен» в сторону Некрасова был связан с поворотом Мережковского в 1910-е гг. в сторону идей «религиозной общественности», а его призыв «умерить восторг» перед поэтическим гением Тютчева осмыслялся и подавался как акт самокритики, как обличение духовных болезней декадентства, являющегося одной из граней русского символизма.

Литература

1. *Криволапова Е. М.* «Преодолеть без утешенья»: Зинаида Гиппиус и её время. Орёл, 2006.
2. *Лавров А. В.* З. Н. Гиппиус и её поэтический дневник // Лавров А. В. Русские символисты: этюды и разыскания. М., 2007.
3. *Мережковский Д. С.* Атлантида – Европа: Тайна Запада. М., 1992.
4. *Мережковский Д. С.* В тихом омуте: статьи и исследования разных лет. М., 1991.
5. *Соловьёв В. С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990.

УДК 821.161.1.09"20"

А. А. Чевтаев*Российский государственный гидрометеорологический университет (г. Санкт-Петербург)*
achevtaev@yandex.ru

**СЮЖЕТОСТРОЕНИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ
О. МАНДЕЛЬШТАМА «ВЕНИЦЕЙСКАЯ ЖИЗНЬ»:
НАРРАТИВНЫЙ АСПЕКТ «ВЕЧНОГО ВОЗВРАЩЕНИЯ»**

В статье рассматривается нарративный потенциал идеи «вечного возвращения», репрезентируемой в сюжетной структуре стихотворения О. Мандельштама «Венецианская жизнь».

Ключевые слова: О. Мандельштам, «венецианский» текст, «вечное возвращение», лирическое сюжетостроение, нарративность, событийность.

A. A. Chevtaev*Russian State Hydrometeorological University (St. Petersburg)*
achevtaev@yandex.ru

**THE PLOT STRUCTURE OF THE POEM
“A VENETIAN LIFE” BY O. MANDELSHTAM:
THE NARRATIVE ASPECT OF “THE ETERNAL RETURN”**

The article deals with narrative potential of the idea of “the eternal return”, represented in the plot structure of the poem “The Venetian Life” by O. Mandelstam.

Keywords: O. Mandelstam, a “Venetian” text, “the eternal return”, the plot lyrical structure, narration, eventfulness.

Стремление поэтического «я» О. Э. Мандельштама к «нераздельности и неслиянности» микрокосма и макрокосма, определяющее сущностные основания конструируемого в его лирике художественного универсума, обуславливает соединение в пределах одной пространственной данности изображаемого мира представлений о «человеке-во-времени» и «человеке-вне-времени», акцентированное на всех этапах творческого пути поэта. Такое стягивание темпоральной многомерности бытия в абсолютную точку самополагания лирического субъекта реализуется прежде всего в утверждении идеологемы «вечного возвращения», концептуально оформляющейся в поэтике второй книги стихов О. Мандельштама «Tristia» (1922). Принцип ассоциативности, лежащий в основе текстостроения мандельштамовских стихотворений 1915–1920 гг. и приводящий к соположению «вещей из разных пространственных и временных сфер» (6, 71), способствует созданию такой модели Мироздания, в которой повторяемость ситуаций существования и их транспонирование из прошлого в настоящее оказываются залогом движения универсума. Вместе с тем «вечное возвращение» в творчестве О. Мандельштама не является механическим круговоротом бытийных феноменов, а, напротив, предполагает смысловое накопление онтологического опыта, определяемое событийностью существования человека в многомерном мире, что, в свою очередь, воплощается на уровне сюжетостроения текста.

Наиболее отчетливо представление о темпоральном круговращении миропорядка реализуется в мандельштамовском стихотворении «Венецианская жизнь» (1920), включенном в состав «Tristia» и предельно концентрирующем рефлексивное постижение поэтом сущности «вечного возвращения». Данное стихотворение в настоящее время изучено довольно подробно (1; 3; 6, 90–94; 15, 447–452; 18, 607–615; 21, 127–136), однако событийный аспект его сюжетостроения все еще остается практически неисследованным. Ассоциативная поэтика, в полной мере реализуемая в тексте «Венецианской жизни», во-первых, имплицитно причинно-следственные связи изображаемых явлений и ситуаций, а во-вторых, обуславливает внешнее нарушение сюжетной упорядоченности текстовой структуры. Эти особенности ли-

рического высказывания О. Мандельштама нередко приводят исследователей к отрицанию в указанном стихотворении событийности как таковой. Так, Е. В. Невзглядова констатирует, что в «Веницейской жизни...» «части смысла соединяются <...> демонстративно бессвязно» (14, 209) и «вместо развития мысли» сюжет являет собой «топтанье на месте, возвраты, повторы» (14, 210). Конечно, данное суждение справедливо в части формального построения текста стихотворения, которое принципиально дробится на образно-ситуативные фрагменты, лишённые каузальных связей. Однако семантически, по тому же принципу ассоциаций, они явно репрезентируют определённый событийный ряд, обладающий высшей степенью релевантности для лирического субъекта и призванный посредством повторений и возвратов эксплицировать круговращение миропорядка.

Отметим, что вопрос о сюжетном строении стихотворения О. Мандельштама восходит к проблеме лирической сюжетики в целом. По мнению Ю.Н. Чумакова, сюжет в лирике «остаётся во внутреннем пространстве, заполняя его подвижным и разнонаправленным сверх-событием, в котором собраны всевозможные явления, сюжетные знаки и следы, переживания других людей, предметов и переживания переживаний» (20, 56). Разумеется, сведение разнородных бытийных феноменов и их ментальных проекций в явленную «здесь и сейчас» точку субъектной самоактуализации, которая мыслится абсолютным свидетельством о Мироздании, является сущностным признаком лирической картины мира, воплощаемой в структуре лирического сюжета. Вместе с тем представляется, что перформативный характер лирического дискурса, предполагающий «автопрезентацию субъекта речевых действий» (19, 115), не исключает возможности событийной (ре)презентации универсума. Как указывает В. Я. Малкина, лирический сюжет – это «система событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данная с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии» (9, 13). Соответственно, событийный опыт присутствия человека в мире не только не исключается лирикой, но и имманентно ей присущ. Пропущенные сквозь призму субъектного мировосприятия, события макрокосма присваиваются микрокосмом лирического «я», и первостепенность этого присваивания приводит к редукции или упразднению фабульной составляющей сюжетного развития текста. Поэтому лирический сюжет часто предстает «бессобытийной» структурой, хотя на уровне семантики событийность остаётся неустранимой.

По мысли С. Н. Бройтмана, лирический сюжет в поэзии О. Мандельштама даёт возможность обнаружить «концентрированно целостный и внутри себя бесконечный ряд художественных событий», из которого «выводимы бесконечные в принципе сюжетные реализации» (2, 260). Соответственно, ассоциативное соединение различных событийных узлов и «следов» событий, акцентированных в структуре текста, свидетельствует об имплицитной нарративности в его сюжетном строении, предполагающей потенциальное развертывание изображаемых ситуаций и знаков в отдельные истории о конкретном опыте человеческого существования.

В предлагаемой статье мы сосредоточим внимание на особенностях сюжетного строения «Веницейской жизни» О. Мандельштама в аспекте нарративного потенциала репрезентации идеологемы «вечного возвращения». Представляется, что именно предельная уплотненность событийного ряда, посредством которой он утрачивает линейность и причинно-следственные связи, способствует утверждению мандельштамовской концепции динамического круговращения времени как основы развития универсума.

Стихотворение представляет собой концентрированное изображение венецианского локуса, в исторические и культурные реалии которого «всматривается» лирический субъект, наделяя их статусом онтологических универсалий. Как неоднократно отмечалось исследователями, в мандельштамовском восприятии Венеции и «веницейской жизни» ощущается

глубокое влияние книги П. П. Муратова «Образы Италии» (1912) (15, 447–449; 21, 128–129). Так, Муратов, размышляя о картине Джованни Беллини «Священная аллегория» (1500), говорит о проникновении в пространство Венеции летеиских вод, в результате чего на полотне запечатлевается «единственное мгновение равновесия между жизнью и смертью» (13, 11). Не являясь буквальным экфрасисом данной картины, стихотворение О. Мандельштама утверждает сходное представление о венецианском локусе как о схождении и единстве витального и смертного начал, что определяет специфику его сюжетного строения.

Итак, в 1-й строфе акцентируется принятие лирическим субъектом Венеции в качестве личной ценностной константы, причем аксиологически возвышается здесь именно негативный аспект «венецианского» существования: «Венецианской жизни, мрачной и бесплодной, / Для меня значение светло. / Вот она глядит с улыбкою холодной / В голубое дряхлое стекло» (10, 145). Изначально заданная оппозиция «мрак» – «свет» мгновенно переводится в ситуативный план: изображение женщины, смотрящейся в зеркало, обнаруживает семантику соприкосновения молодости и старости и тем самым задает смысловое направление разворачивания сюжета. «Зеркало», напоминая о стеклодувах из Мурано, создававших в XIII–XVI вв. уникальные зеркала и прославивших своим мастерством Венецию, здесь, как отмечает С. Н. Бройтман «становится самою “венецианской жизнью”, ее структурированной “маленькой вечностью”» (1, 91). Мотив зеркального отражения и со-противопоставленности антиномичных явлений образует структурный каркас стихотворения и реализуется в различных событийных точках сюжетного разворачивания.

Статичность инициальной ситуации, «напоминающая описания картин и их деталей» (3, 196), во 2-й строфе получает динамический импульс посредством перечисления портретных подробностей героини-венецианки: «Тонкий воздух кожи, синие прожилки, / Белый снег, зеленая парча. / Всех кладут на кипарисные носилки, / Сонных, теплых вынимают из плаща» (10, 145). Как видно, акцентирование женской молодости и красоты, означаемым которой являются удовольствия венецианской жизни, сопрягается с смертным измерением бытия. Смерть здесь предстает зеркальным отражением витальных наслаждений юности и мыслится онтологической универсалией. Абсолютная неотвратимость умирания усиливается за счет корреляции образа похорон с смертными значениями мандельштамовского стихотворения «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» (1920), в котором также утверждается всеобщность смерти: «Человек умирает. Песок остывает согретый, / И вчерашнее солнце на черных носилках несут» (10, 142). Знак «носилки», метонимически обозначающий смерть, в соответствии с принципами семантической поэтики, реализуемой в творчестве О. Мандельштама (8), позволяет выстроить ассоциативную цепочку: «венецианка» – «человек вообще» – «вчерашнее солнце» (суммарное обозначение всех мыслей и деяний, присущих умершему человеку). Последний элемент этой смысловой градации, в свою очередь, является вариацией часто повторяющегося в стихотворениях книги «Tristia» символа «черное солнце», актуализирующего значения ‘смерть’, ‘страсть’, ‘горе’ (17), которые предполагают событийную конкретику и тем самым указывают на нарративный потенциал изображения отмеченных ими похоронных событий (Ср.: «Мы же, песнью похоронной / Провожая мертвых в дом, / Страсти дикой и бессонной / Солнце черное уйдем» («Как этих покрывал и этого убора...» (1915)) (10, 118); «И над матерью звенели / Голоса израильтян. / Я проснулся в колыбели – / Черным солнцем осиян» («Эта ночь непоправима...» (1916)) (10, 123–124); «Это солнце ночное хоронит / Возбужденная играми чернь» («Когда в теплой ночи замирает...» (1918)) (10, 136)).

В 3-й строфе представление о всеобщности смерти усиливается и сопрягается с сущностью жизни в Венеции: «И горят, горят в корзинах свечи, / Словно голубь залетел в ковчег. / На театре и на праздном вече / Умирает человек» (10, 145). «Горящие свечи» здесь эксплици-

руют поминальный аспект похоронного обряда, причем аллюзивное включение в структуру текста кульминационного эпизода из библейской истории о Ноевом ковчеге (голубе, возвестившем Ноя об окончании потопа) одновременно предстает и напоминанием о неизбежности смерти, и упованием на неизбежность витального начала в Мироздании («голубь» традиционно «символизирует дух жизни, переход от одного состояния к другому» (7, 58)). Умирание здесь пронизывает все венецианское пространство, тем самым переводя тему стихотворения, заданную его заглавием («жизнь в Венеции») в ее противоположность – «смерть в Венеции». «Свертывание» этих венецианских смертей в одну обобщенную («Умирает человек») указывает на суммирование множества нарративов об умирании жителей города в разные периоды его истории и свидетельствует о предельном уплотнении событийности сюжета, при которой отдельные жизнь и смерть уже не поддаются повествовательной репрезентации.

Однако в 4-й строфе, являющейся композиционным центром текстовой структуры, из бесконечной множественности историй о смерти в Венеции выделяется одна, посредством которой и утверждается идеологема «вечного возвращения»: «Ибо нет спасенья от любви и страха, / Тяжелее платины Сатурново кольцо, / Черным бархатом завешенная плаха / И прекрасное лицо (10, 145). Здесь актуализируется легенда о любовных отношениях венецианского дожа Марино Фальеро и догарессы Аннунциаты, известная, прежде всего, по ее литературно-художественным изложениям в новелле Э. Т. А. Гофмана «Дождь и догаресса» (1919) и наброске стихотворения А. С. Пушкина (Ср.: «В голубом небесном поле / Светит Веспер золотой – / Старый дождь плывет в гондоле / С догарессой молодой» (16, 617)). Согласно историческим фактам и их художественным обработкам, 80-летний Фальеро, избранный дожем Венеции, женился на 19-летней девушке Аннунциате и из ревности к поклонникам юной жены составил заговор против республики, раскрытие которого привело его к казни (5, 162). В стихотворении О. Мандельштама эти события предстают в качестве «свернутого» нарратива и маркируются рядом знаков, посредством которых история дожа и догарессы получает универсальный характер. Отметим, что такая анарративная репрезентация событийного ряда согласуется с магистральным принципом поэтики О. Мандельштама, согласно которому, «представления, расположенные за пределами данного текста, вовлекаются в него динамикой ассоциаций» (4, 342).

Любовное чувство, призванное утверждать торжество жизни, здесь мыслится проводником гибели и сопрягается с изначально заданным со-противопоставлением молодости и старости, эксплицируемой знаком «Сатурново кольцо». Согласно мифологической традиции, Сатурн воплощает собой «Время и Рок» и предстает в облике «старика с косою, разрушителя, смерти и возрождения» (7, 248). Соответственно, свинцовое «кольцо» (свинец – атрибут Сатурна) здесь противопоставляется платине, имплицитно указывающей на обряд обручения венецианского дожа с морем, кульминацией которого являлось бросание в Адриатику драгоценного перстня, и тем самым наделяет старого дожа Фальеро чертами античного божества, страсть и старость которого обозначают неумолимость течения времени, ведущего к смерти. Смерть же здесь индексируется «плахой», причем ее «черный бархат» указывает на «бауту» – венецианскую маску, страшный вид которой можно считать символом карнавальной смертности Венеции и которая противопоставляется прекрасному лицу венецианки Аннунциаты. Таким образом, история дожа и догарессы предстает как соприкосновение смертельной старости и витальной юности.

Именно «свернутый» нарратив о любви и смерти Фальеро и Аннунциаты способствует концептуализации «вечного возвращения». Во-первых, «Сатурново кольцо» венецианского дожа получает значение темпорального круговращения и «вводит звездно-планетарный мотив, подспудно связанный у Мандельштама с астрологической тематикой» (6, 92), которая содержит идею цикличности. Во-вторых, противопоставление молодой красавицы и старика

в историческом прошлом Венеции соотносится с инициальной точкой сюжета: юная венецианка, смотрящаяся в «голубое дряхлое стекло», повторяет судьбу красавицы Аннунциаты в ее причастности старости и умиранию. Именно «всматривание» в смерть, проникающую в «венецианскую» жизнь через «зеркало», эксплицируется в 5-й строфе: «Тяжелы твои, Венеция, уборы, / В кипарисных рамах зеркала. / Воздух твой граненый. В спальнях тают горы / Голубого дряхлого стекла» (10, 145). Умножение «зеркальности» приводит к осознанию неизбежности умирания, многократно отраженного «дряхлым стеклом»: «Только в пальцах – роза или склянка, / Адриатика зеленая, прости! / Что же ты молчишь, скажи, венецианка, / Как от этой смерти праздничной уйти?» (10, 145). Как видно, в контексте имплицитно представленных в структуре сюжета венецианских смертей, невозможность преодоления смерти связывается не с ее ужасающей каждого человека исключительностью, а с бесконечной повторяемостью умирания в универсуме. Поэтому, по мнению Н. Е. Меднис, «мир Венеции <...> выступает как отраженный – в зеркалах, в театральном действе, в театральности праздника и ритуала, в отсылочности образов» (11, 280). Эти отражения индексируют круговорот времени, в котором накапливается событийное переживание новой, но всегда одной и той же смерти.

В 7-й, финальной, строфе идеологема «вечного возвращения» получает свое смысловое завершение за счет актуализации онтологического противовеса умиранию – рождения: «Черный Веспер в зеркале мерцает, / Все проходит, истина темна. / Человек рождается, жемчуг умирает, / И Сусанна старцев ждать должна» (10, 146). Вечерняя ипостась Венеры, символизирующей любовь, с одной стороны, усиливает семантику гибельности, а с другой – вскрывает неизбежность темпорального круга, в котором смерть не отторгаема от любовного чувства. Нераздельность мортального и витального начал в их круговом повторении акцентируется переносом акта умирания на «жемчуг» – «эмблему Афродиты-Венеры» (7, 91), чье рождение из морской воды сближает ее с Венецией, рожденной Адриатикой, и с антропологическим воплощением водного города – венецианкой.

В этой точке сюжетного развертывания, как видно, сводятся воедино ключевые образы стихотворения: «зеркало», «смерть» и «женщина», глубинные связи которых, как отмечает С. Мельшиор-Бонне, обеспечиваются символической амбивалентностью зеркального отражения, которое одновременно «срывает с красоты покровы и возбуждает желание» и «предупреждает о хрупкости и недолговечности красоты» (12, 323). Именно образ девушки, созерцающей в зеркале напоминание о грядущей смерти, становится своеобразным «пуантом» в репрезентации «вечного возвращения». Актуализируемая в финальной строке стихотворения ветхозаветная история о Сусанне и старцах выводит лирическую рефлекссию о «венецианской» жизни-смерти на уровень мифологического обобщения. Являясь «свернутым» нарративом, изображение Сусанны одновременно отсылает к повествующей о ней книге пророка Даниила и картине венецианца Тинторетто «Сусанна и старцы» (1557), связь с которой подчеркнута родством образной системы стихотворения и ее экфрастическим описанием П. Муратовым (Ср.: «<...> тело женщины цвета слоновой кости, золотые волосы, шелк, нити жемчуга, зеркало, трельяж, увитый бархатными розами, и жаркая, рыжая зелень сада» (13, 18) (курсив наш. – А. Ч.)). Сусанна, сидящая перед зеркалом, страстью к которой воспылали два старца, поставленные судьями над вавилонскими иудеями, репрезентирует вечную повторяемость обреченности непорочной красоты на притязание старости, которая, в свою очередь, обречена на смерть. Таким образом, за счет имплицитных отсылок к историческим, литературным и мифологическим нарративам, каждый из которых со своей событийной уникальностью, в стихотворении выстраивается «вечное возвращение» одного и того же события: молодая венецианка, Аннунциата и Сусанна оказываются разными участниками повторяющегося в веках соприкосновения красоты со страстью, старостью и смертью.

Таким образом, в «Венецианской жизни» О. Мандельштама идеологема «вечного возвращения» реализуется в сюжетном акцентировании смысловых точек венецианского существования, образующих инвариантную модель кругового движения событийности: красота – молодость – зеркало – старость – смерть. «Зеркало» оказывается точкой преломления всех индивидуально-эмпирических реализаций этого событийного ряда, «сворачивая» их в единство многократно отраженного и повторенного события. В результате имплицитной нарративности изображаемых событийно-ситуативных узлов «вечное возвращение» хотя и представляет собой неизбывный круговорот «венецианских» жизни и смерти, все же осмысливается как накапливание человечеством онтологического опыта, в котором каждое событие оказывается одновременно универсально-повторяемым и уникально-исключительным, тем самым обеспечивая ценностное развитие универсума.

Литература

1. Бройтман С. Н. Венецианские строфы Мандельштама, Блока и Пушкина (К вопросу о классическом и неклассическом типе художественной целостности в поэзии) // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990. С. 81–96.
2. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997.
3. Гаспаров М. Л., Ронен О. О «Венецианской жизни...» О. Мандельштама. Опыт комментария // Звезда. 2002. № 2. С. 193–202.
4. Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997.
5. Головачёва А. «Плывя в таинственной гондоле...» («Сны» о Венеции в русской литературе золотого и серебряного веков) // Вопросы литературы. 2004. № 6. С. 157–178.
6. Кихней Л. Г., Меркель Е. В. Осип Мандельштам: философия слова и поэтическая семантика. М., 2013.
7. Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995.
8. Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта. М., 2001. С. 282–316.
9. Малкина В. Я. К проблеме определения лирического сюжета // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». № 2 (45). 2010. С. 11–14.
10. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М., 1993.
11. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.
12. Мельшиор-Бонне С. История зеркала. М., 2006.
13. Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994.
14. Невзглядова Е. В. Некоторые соображения о природе поэзии в связи с особенностью сюжетостроения у Мандельштама // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenafly, N.J., Hermitage Publishers, 1994. С. 205–215.
15. Панова Л. Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003.
16. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. М., 1959.
17. Руднева Е. П. Образ «черного солнца» в поэтике Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990. С. 71–75.
18. Сегал Д. М. Осип Мандельштам: История и поэтика. Кн. I. Ч. 2. Jerusalem; Berkeley, 1998 (Slavica Hierosolymitana. Vol. IX).
19. Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М., 2013.
20. Чумаков Ю. Н. В сторону лирического сюжета. М., 2010.
21. Przybylski R. An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam: God's Grateful Guest. Ann Arbor: Ardis, 1987.

УДК 821.161.1.09"20"

Е. А. ОгородниковаКостромской государственной университет
kaf_ofg@ksu.edu.ru**«СЕКСТИНА» ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА (ЯНВАРЬ, 1910)
В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПОЭЗИИ**

В статье анализируется «Секстина» Игоря Северянина, написанная в январе 1910 года и вошедшая в сборник «Громокипящий кубок». Характеризуется специфика творческой «реставрации» поэтом-эгофутуристом жанровой традиции секстины, сформировавшейся в средневековой поэзии.

Ключевые слова: И. Северянин, секстина, жанр, реставрация, трансформация, Серебряный век.

Е. А. OgorodnikovaKostroma State University
kaf_ofg@ksu.edu.ru**IGOR SEVERYANIN' S "SEXTINE" (JANUARY, 1910)
IN THE CONTEXT OF THE GENRE TRADITION OF THE MEDIEVAL POETRY**

The article analyzes Igor Severyanin's "Sextine" written in January 1910 and included in the collection "A Thunder-Seething Goblet". The creative "restoration" specificity of the genre tradition of a medieval sextine by the ego-futurist poet is also characterized in the article.

Keywords: Severyanin, sextine, genre, restoration, transformation, the Silver Age.

В. П. Боткин, критик эстетического направления, писал, что «мысль поэтическая заключена в своей форме, в своих художественных образах, без этой формы мысли уже не будет, или мысль будет не та...» (2, 27). Данное высказывание Боткина можно толковать двояко: с одной стороны, поэтическая мысль может существовать исключительно в строгих рамках формы, а с другой стороны – представляется возможным наполнить каноническую форму принципиально новым содержанием и, тем самым, изменить её суть. Исходя из опыта истории русской литературы начала XX века, становится очевидным, что эксперименты поэтов-модернистов с жанровыми формами открыли для лирики совершенно новый, уникальный путь развития. Жанр, как некая структура, тип мышления, не может существовать в своей неизменной форме, вне модификации и трансформации в сознании конкретного автора или читателя. Также категория жанра обладает таким важным свойством, как диалогичность, то есть жанр внутри историко-литературного процесса выступает неким связующим элементом, выполняет функцию «моста» между сознанием авторов разных литературных эпох.

Литература периода Серебряного века, эпохи коренного перелома в человеческом сознании и мироощущении, поставила перед деятелями искусства новые эстетические задачи, что привело к активным поискам альтернативных творческих методов, к стремлению выразить своё миропонимание в новых художественных формах. Поэты-символисты двигались в сторону обнаружения дополнительных, глубинных смыслов. Русские футуристы решали проблему создания «новой поэзии» радикально, категорически отвергая существующие традиции. Эгофутурист Игорь Северянин, ощущая необходимость поиска новой художественной парадигмы, сформировал свой уникальный тип жанрового мышления. В «Манифесте Вселенского эгофутуризма» одним из важнейших пунктов его эстетической программы стал «поиск нового без отвергания старого». Опора на литературный опыт предыдущих эпох, как ни парадоксально, стала основой его «новаторской поэзии», значимым импульсом для обретения индивидуальной творческой свободы. В поэтическом сборнике Северянина «Громокипящий кубок» (1913) содержится большое количество стихотворений, написанных автором в тех или иных традиционных жанрах, более или менее популярных в русской поэзии. Однако в сборнике встречаются и архаичные жанры, которые активно не использовались

русскими поэтами в XVIII–XIX веках: рондель, триолет, секстина. В данной статье хотелось бы рассмотреть пути и способы творческого освоения Северяниным такого средневекового жанра поэзии, как секстина, на примере стихотворения, написанного в январе 1910 года.

Авторы тезауруса по теории литературы дают следующее определение жанра: «Секстина (итал. *sestina*, от лат. *sex* – шесть) – одна из твердых строфических форм; наиболее сложная разновидность канцоны (лирической песни), жанра, распространённого в поэзии романоязычных стран в эпоху Средних веков и раннего Возрождения. Состоит из шести строф (по шесть стихов в каждой) и заключительной полустрофы (три стиха)» (1). Также авторы справочника дают информацию об истории его создания и указывают, что гасконский трубадур XII века, Арнаут Даниэль, смело экспериментировавший со сложившимися в рыцарской поэзии формами, при изобретении секстины ловко обошёл строгие правила традиционной рифмовки в поэзии Прованса. «Он отважился вообще не использовать стандартные рифмы. Поэт решил использовать на концах стихов одни и те же повторяющиеся слова. Но так как каждое из выбранных им слов должно было бы иметь количество значений (на концах строф по канону допускалось использование лишь многозначных лексем), равное количеству строф песни, это создавало известное затруднение» (1). Способ решения проблемы был таковым: «... вместо того, чтобы в каждой следующей строфе придавать каждому из этих слов новое значение, он решил менять позиции данных слов при переносе из строфы в строфу. Для этого трубадур изобрёл особую формулу, в соответствии с которой в секстине следовало осуществлять указанный перенос. Если пронумеровать концевые слова первой строфы – 123456, то можно увидеть, что во второй строфе они расположены в следующем порядке – 615243. Это и есть изобретённая трубадуром формула. Так же соотносятся композиции слов второй и третьей строф, третьей и четвертой, и т. д. Иными словами, формулой переноса связаны все шесть шестистиший. В каждой паре строф последний стих первой и начальный стих второй строфы связаны повторяющимся финальным словом, то есть каждая следующая строфа как бы “подхватывает” тему предыдущей. Но за шестистишиями следует заключительное трехстишие, и оно появляется не случайно: подобные полустрофы замыкали каждую песню провансальских трубадуров. Они как бы служили финальным “эхом” последней стандартной строфы песни, что подчёркивала их композиция рифм: рифмовка полустрофы должна была повторять рифмовку второй части стандартной строфы» (1). Арнаут Даниэль введением полустрофы в свой текст отдал дань традиции, и «общая схема секстины приобрела следующий вид: **ABCDEF FAEBDC CFDABE ECBFAD DEACFB BDFECA ECA**. Последние слова строк полустрофы должны будут отражать тот порядок, в котором они следуют во второй части предшествующего полустрофе шестистишия (т. е. **ECA**), а порядок последних слов в строках первой части этого шестистишия (т. е. **BDF**) будет воспроизведен композицией предпоследних слов в стихах полустрофы» (1).

Жанр секстины имеет достаточно строгий тип рифмовки и систему строфики, на первый взгляд жестко ограничивающие поэта в способах самовыражения. Однако в «Секстине» (1910) («Предчувствие – томительней кометы...») Северянина секстина достаточно традиционна по форме: поэтом чётко соблюдены ритмический рисунок, тип рифмовки и строфический размер. При этом данное стихотворение представляет собой «укороченный» вариант секстины, так как в нём отсутствует финальная полустрофа. Также необходимо обратить внимание на то, что шестая строфа стихотворения содержит лишь пять стихов вместо шести канонических. Поэтический опыт трансформации секстины привёл Северянина к изобретению новой индивидуально-авторской стихотворной формы – квинтины, стихотворения, состоящего из пяти строф по пять стихов в каждой («Квинтина IV» (1919)). Как видим, даже находясь в строгих рамках жанровой традиции, Северянин смог проявить свою творческую индивидуальность. Помимо сокращения строфической схемы, он своевольно вводит в свою

секстину дополнительный тип рифмовки – сквозную рифмовку, рифмуя лексемы внутри стихов, тем самым внося минимальные модификации в область формы:

А Предчувствие – томительней **кометы**,

В Непознанной, но видимой *везде*.

С Послушаем, что говорят **приметы**

Д О тягостной, мучительной *звезде*.

Е Что знаешь ты, ученый! сам во тьме **ты**,

Ф Как и народ, светлеющий в *нужде*.

Г Не каждому дано светлеть в *нужде*

А И измерять святую глубь **кометы**...

Е Бодрись, народ: ведь не один во тьме **ты**, –

В Мы все во тьме – повсюду и *везде*.

Д Но вдохновенна мысль твоя в *звезде*,

С И у тебя есть верные **приметы** (4, 84).

(Курсив и жирный шрифт мой. – *Е.О.*)

«Секстина» Северянина выражает весьма противоречивые переживания поэта и показывает, насколько сложным и неоднозначным было его отношение к надвигающемуся «историческому апокалипсису». По сути, поэт пророчествует о будущем России, предсказывая грядущую революционную катастрофу. Образный мир этой «Секстины», несомненно, восходит к христианским представлениям о конце мира. Интонационный строй рассматриваемого стихотворения отсылает к трагическому и торжественному тону библейского повествования. Важную смыслообразующую роль в «Секстине» Северянина играют эсхатологические мотивы: «Кончина мира, скрытая в звезде» (4, 84).

Угроза «карающей звезды» одинаково опасна для всех: «...ведь смерть везде!» Однако мистический смысл трагедии конца мира («предназначение тайное кометы»), согласно философской концепции Северянина, невозможно постичь с помощью разума: «Что знаешь ты, учёный! Сам во тьме ты, // Как и народ, светлеющий в нужде» (4, 84); «Бодрись, народ: ведь не один во тьме ты, – // Мы все во тьме – повсюду и везде» (4, 84). Только в тайных предчувствиях, запечатлённых в народных приметах, воплощено истинное знание о том, чему суждено свершиться: «Но вдохновенна мысль твоя в звезде, // И у тебя есть верные приметы; «Народный гений, замкнутый в нужде, // Один сумел познать мечту кометы» (3, 84). Подобно А. Блоку, В. Брюсову, С. Есенину и другим поэтам Серебряного века, Северянин не только подчёркивает разрушительное и катастрофическое в апокалиптическом преображении России, но и воспринимает его как благое и сакральное явление: «Не каждому дано светлеть в нужде // И измерять святую глубь кометы». Таким образом, в представлении автора «Секстины», «кончина мира» оказывается одновременно справедливым возмездием, уничтожающим «земную нужду» и одухотворяющим народ: «Как просветлел божественно во тьме ты». Северянин не только готов оправдать «костры» народного гнева: «Пророчески-туманные приметы; // Они – костры, но те костры – везде...». Он даже торопит роковой час общенациональной катастрофы, жаждет апокалипсиса: «И ты, мужик, твердишь везде, везде, // Что близок час... Так предреши во тьме ты» (4, 84). Позиция Северянина по-своему перекликается с позицией В. Я. Брюсова, выраженной в стихотворении «Довольным» (1905):

Прекрасен, в мощи грозной власти,

Восточный царь Ассаргадон,

И океан народной страсти,

В щепы дробящий углый трон! (3).

Как и многие поэты Серебряного века, Северянин абсолютно искренен в своём стремлении слиться с народной стихией, покориться ей, жертвенно забыть о своём «я»:

Я вижу смерть, грядущую в звезде,
И, если зло затерянной во тьме ты,
Пророк-поэт языческой приметы,
Мне говоришь об ужасах кометы,
Сливаюсь я с тобой и о нужде
Хочу забыть: к чему? ведь смерть везде!
Она грядет, она уже везде!.. (4, 84).

Восхищение пророческой прозорливостью народа, призванного творить новую жизнь, угадывается и в перифразе «пророк-поэт языческой приметы».

Новаторский ход Северянина в финале «Секстины» связан с введением пятистишия, в котором и выплещивается восторженное приветствие «карающей звезде», несущей миру и конец, и новое начало:

Крылю привет карающей звезде –
Она несёт конец земной нужде...
Как десять солнц, сверкай, звезда, во тьме ты,
Жизнь ослепи и оправдай приметы
Чарующей забвением кометы! (4, 84).

Накал лирических эмоций в заключительной строфе выражает и неологизм «крылю», и усиленное гиперболой сравнение «как десять солнц».

На примере анализа стихотворения Северянина (январь, 1910), названного автором «Секстиной», можно прийти к следующему выводу: приём трансформации канонической жанровой модели, использованный лириком-эгофутуристом, основан на своеобразной творческой «реставрации» исходной поэтической формы. Северянин в своём стихотворении воспроизводит (воссоздаёт) формальные жанровые признаки средневековой секстины с минимальными модификациями в области строфики. К числу модификаций относится исключение из общей схемы секстины финальной полустрофы и дополнительная «сквозная» рифмовка внутри одного стиха. Кроме того, лирик сокращает финальную шестую строфу – «Секстина» Северянина оканчивается пятистишием, в котором накал лирических эмоций достигает апогея.

Таким образом, исходя из анализа этой «Секстины» Северянина, можно заключить: в литературный жанр как историческую формальную категорию изначально заложен мощный потенциал трансформаций и модификаций, вследствие чего и осуществляются процессы преемственности внутри историко-литературного процесса и устанавливается некий тип связи между трансформацией жанров и изменениями в сознании авторов разных литературных эпох. Вслед за гасконским поэтом-реформатором в области французской строфики, Игорь Северянин спустя восемь веков трансформирует строгие формальные рамки жанра, чтобы адаптировать архаичную жанровую форму к новому типу сознания и к весьма глубокому философскому осмыслению сложнейших вопросов бытия. Особенность жанрового мышления поэта, его новаторское мастерство выражаются в своеобразном «поединке» формы и содержания: Северянину блистательно удаётся «твёрдые строфические структуры» наполнить необыкновенным богатством смысловых оттенков, передать прихотливое движение мыслей и противоречивость чувств.

Литература

1. *Архангельская А. В.* и др. Лингвокультурологический тезаурус «Гуманитарная Россия» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?view=d&course=4&raz=3&pod=1&par=3> (дата обращения: 19.09.2017).

2. *Боткин В. П.* Литературная критика. Публицистика. Письма / сост., вст. ст. и примеч. Б. Ф. Егоров. М., 1984.

3. *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений [Электронный ресурс]: в 7 т. Т. 1. М., 1973. Режим доступа: <http://ilibrary.ru/text/1935/index.html> (дата обращения: 06.10.2017).

4. *Северянин И.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1 / сост., подг. текста, вст. ст. и коммент. В. А. Кошелева и В. А. Сапогова. СПб., 1995.

УДК 821.161.1.09"19/20"

Н. Г. МорозовКостромской государственной университет
kaf_ofg@ksu.edu.ru**МОТИВЫ ТВОРЧЕСТВА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
В ПРОЗЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА 1930-Х ГОДОВ**

В статье рассматривается влияние идей Ф. М. Достоевского на эмигрантскую прозу Б. К. Зайцева, осознавшего свою оторванность от родины и надеявшегося на возвращение.

Ключевые слова: Б. К. Зайцев, Ф. М. Достоевский, русская интеллигенция, духовно-культурные истоки.

N. G. MorozovKostroma State University
kaf_ofg@ksu.edu.ru**THE MOTIVES OF F. M. DOSTOYEVSKY'S WORK
IN THE PROSE OF THE 1930-TH BY B. K. ZAITSEV**

The article considers the influence of F. M. Dostoyevsky's ideas on B. K. Zaitsev's emigrant prose. Zaitsev bitterly realized his isolation from his native land and hoped to come back.

Keywords: B. K. Zaitsev, F. M. Dostoyevsky, the Russian liberal intelligentsia, the spiritual and cultural sources.

Среди произведений Б. К. Зайцева, созданных в 1930-е годы во Франции, особое место занимает «Слово о Родине». Этот очерк наполнен мотивами русской литературы – от «Слова о полку Игореве» до русской классики XIX века. Зайцев писал: «Живя у себя дома, в прежней, мирной России, мы сызмальства питались Пушкиными и Гоголями. Отрочество наше озарял Тургенев. Юность – Лев Толстой, позже пришли Достоевский, Чехов» (1, 9).

Горькая судьба эмигранта способствовала тому, что Зайцев обострённо почувствовал своё психологическое и духовное родство с Ф. М. Достоевским в канун великих, знаменательных для отечественной культуры юбилеев: Крещения Руси и Пушкинских дней.

По-видимому, Зайцева поразила точность предвидения Достоевским дальнейшей судьбы русской интеллигенции, увлеченной материальным комфортом и либеральной атмосферой жизни на Западе. Достоевский справедливо подметил опасность подобных умонастроений в среде интеллигентов-западников и высказал свои суждения по этому поводу: «Надо, чтоб и юноша-энтузиаст возлюбил свою нацию, а не шел бы искать правды и идеалы на стороне и вне общества. <...> полуторавековым порядком вся интеллигенция наша только и делала, что отвыкала от России, и кончила тем, что раззнакомилась с ней окончательно и сносилась с нею только через канцелярию» (2, 403).

Зайцев к 1938 году окончательно убедился в исторической правоте Достоевского: русская либеральная интеллигенция, в процессе отвыкания от России и привыкания к Западу, готовила себе эмигрантский билет на поезд, пароход в Европу или Америку. Такая интеллигенция, лишенная духовных и культурных корней, становилась легкой добычей социальных катаклизмов. Но её ждала незавидная участь перекаати-поля и утрата индивидуальности – этнической, культурно-исторической.

У Зайцева, русского православного писателя, такая перспектива вызывала отвращение. Поэтому, начиная своё «Слово о Родине», он соглашается с Достоевским, хотя и не ссылаясь на его труды: «Никак нельзя сказать, чтобы у нас, у просвещенного слоя, воспитывалось тогда чувство России. Скорее – считалось оно самое не вполне уместным. Нам всегда ставили в пример Запад. Мы читали и знали о Западе больше, чем о России, и относились к нему почтительнее. К России же так себе, запанибрата. Мы Россию даже мало знали. Многие из нас так и не побывали в Киеве, не видали Кавказа, Урала, Сибири. Случалось, лучше знали древности, музеи Рима, Флоренции, чем Московский Кремль» (1, 5).

Эти запоздалые, покаянные признания русского писателя-эмигранта Зайцева удивительным образом гармонируют с приведенной выше цитатой из «Дневника писателя», выступая в качестве иллюстративного материала. Стилистически данная выдержка из «Слова о Родине» очень близка к суждениям повествователя-летописца из романа Достоевского «Бесы», к тем фрагментам, где характеризуется Степан Трофимович Верховенский и «наши». Оказавшись в положении изгоев, нищих материально, бесправных чужаков, люди, подобные Зайцеву, нашли духовную тропу к России. Эта тропа овеяна благородным, возвышенным чувством Родины. И символом её для Зайцева явилась мировая слава культурных ценностей Отечества, духовные сокровища России: «Для русского человека в изгнании мировая слава Родины и сознание мировой значительности духа русского имеет и еще оттенок: защиты, укрытия в одиночестве и заброшенности. <...> Сейчас мы в изгнании, а что завтра будет, еще не известно» (1, 11).

В этих словах писателя ощутимо дает знать надежда на возвращение изгоев на Родину, в Россию. Источником этой оптимистической мечты для Зайцева являются Пушкин и Достоевский. В «Дневнике писателя», с которым Зайцев несомненно был знаком, есть фрагмент, касающийся исторической судьбы русских людей онегинского типа. Вот этот отрывок, возможно вселивший в Зайцева светлую надежду на возвращение: «Итак, в “Онегине” <...> Пушкин разом, самым метким, самым прозорливым образом отметил самую глубь нашей сути, нашего верхнего над народом стоящего общества.

Отметив тип русского скитальца, скитальца до наших дней и в наши дни, первый угадав его гениальным чутьём своим, с историческою судьбой его и с огромным значением его и в нашей грядущей судьбе <...>» (2, 531).

Вполне вероятно, что в год празднования юбилея Пушкина Зайцев перечитал оценку, данную в своё время Достоевским «русским скитальцам». Мысль автора «Дневника писателя» о грядущем значении «скитальцев» в судьбе России полна ощущения радости и боли, сознания оптимистического исхода судьбы своей и собратьев по эмиграции. Пушкин явился для Зайцева ходатаем и заступником в грядущем процессе репатриации эмигрантов, их семей, их потомков. Именно поэтому Зайцев особо подчеркнул во фрагменте о Пушкине два христианских качества русского гения: восславление свободы личности и народов и призыв проявлять милосердие по отношению к «падшим». К ним Зайцев относил и себя, и всех изгоев-эмигрантов. В обращении к Пушкину Зайцев находил утешение и надежду на возвращение в Россию. Обрести такую надежду ему помогло и наследие Достоевского.

Литература

1. Зайцев Б. К. Сочинения: в 3 т. Т. 2. М., 1993.
2. Достоевский Ф. М. Меттерних и Дон-Кихот // Достоевский Ф. М. Дневник писателя. М., 1989.

УДК 821.161.1.09"19/20"

О. Н. УшаковаКостромской государственный университет
kaf_ofg@ksu.edu.ru**ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ДУШИ В ЭМИГРАНТСКОЙ ЛИРИКЕ Г. В. ИВАНОВА:
ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ**

В статье прослеживается эволюция образа души в эмигрантской лирике Г. В. Иванова. Доказывается, что осмысление Ивановым этого символа, с одной стороны, генетически связано с русской романтической традицией, а с другой стороны, полемизирует с ней.

Ключевые слова: Г. В. Иванов, образ души, лирический герой, русская романтическая традиция, переосмысление.

O. N. UshakovaKostroma State University
kaf_ofg@ksu.edu.ru**THE EVOLUTION OF THE SOUL IMAGE IN THE EMIGRANT LYRICS
BY G. V. IVANOV: REFRAMING THE RUSSIAN ROMANTIC TRADITION**

The evolution of the soul image in the emigrant lyrics by G. V. Ivanov is traced in the article. It is proved that the comprehension of this symbol by Ivanov, on the one hand, is genetically connected with the Russian romantic tradition, and on the other hand, enters into polemics with it.

Keywords: G. V. Ivanov, the soul image, a lyrical hero, the Russian romantic tradition, reframing.

Одной из характерных особенностей русской литературы на разных этапах её развития стало обращение к образу души. Он является ключевым символом русской романтической поэзии XIX века и присутствует в творчестве В. А. Жуковского, Н. М. Языкова, А. С. Хомякова, В. К. Кюхельбекера, Е. А. Баратынского, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета. Образ души встречается и в лирике поэтов, генетически связанных с романтической традицией (Н. С. Гумилёва, О. Э. Мандельштама, М. И. Цветаевой, А. А. Ахматовой). Душа воспринималась романтической культурой как средоточие жизни, божественной творческой силы, поэтому в стихах многих поэтов нередко ассоциативно возникает эпитет «крылатая». В произведениях этого направления появляется топос «крылатой души», который, в свою очередь, восходит к индоевропейским архаическим представлениям (1, 352–358). Г. В. Коссяков указывает: «Крылатые боги и сверхъестественные силы представлены в различных мифологических и религиозных традициях. В христианской культуре крылья – атрибут ангелов, архангелов, херувимов и серафимов. Крылатым в христианской религиозной живописи изображается и Святой Дух. Метафорическая соотнесённость с крыльями характеризовала романтические представления не только об ангелах, демонах, благодатном гении, но и о психологических качествах души, субстанциональных духовных ценностях (вере, надежде, вдохновении)» (4, 25).

В обозначенный литературный и культурный контекст органично вписывается поэт первой волны русской эмиграции Георгий Владимирович Иванов, поскольку символ души становится центром образного мира его лирики.

В стихотворении «Душа черства. И с каждым днём черствей...» (сборник «Розы» (1931)) уже в заглавной строке Иванов говорит о потере героем главного свойства души – сострадания к ближнему, способности чувствовать людей. Герой умоляет о помощи: «Дай мне руку». Он «гибнет». Его смерть не физическая, а духовная. Утверждение во второй строфе стиха «Да, я ещё живу» звучит как вызов окружающим, в том числе и тем, кто лишил его родины (новому советскому режиму). Чёрствость души у Иванова связана с утратой смысла жизни и творческого вдохновения:

...Но что мне в том,
 Когда я больше не имею власти
 Соединить в создании одном
 Прекрасного разрозненные части (3, 258).

В сборнике «Отплытие на остров Цитеру» (1937) семантика образа души у Иванова явно восходит к романтической традиции русской поэзии. В стихотворении «О, душа моя, могло ли быть иначе!..» лирический субъект обращается к душе как к живому существу (параллели можно найти в «Тяжёлой лире» В. Ф. Ходасевича). Душа у Иванова «ждёт», «плачет», может быть «неблагодарной». Парадокс состоит в том, что лирический герой сборника «Отплытие на остров Цитеру» воспринимает смерть души как возмездие самой жизни, беспощадная правда которой противостоит сказочной лжи: «Это только в сказках: Золушка заплачет, / Добрый лес зашелестит...» (3, 308). Он убеждён в том, что такой трагический исход душа должна жертвенно принять. Сияющая звезда сопровождает душу в мир иной. Смерть души подаётся в стихотворении как противостояние «тёмному миру зла» и характеризуется через оксюморонный ряд эпитетов: «жестокая», «чистая» «грозная», «лучезарная»:

Всё-таки, душа, не будь неблагодарной,
 Всё-таки не плачь... Над тёмным миром зла
 Высоко сиял венец звезды полярной,
 И жестокой, чистой, грозной, лучезарной
 Смерть твоя была (3, 308).

Так значение топоса души у Иванова ассоциативно расширяется до романтического образа «крылатой души», свободной и способной оторваться от «страшного» реального мира.

В стихотворении «Я тебя не вспоминаю...» появляется образ ласточки-души, который также неоднократно повторяется в стихотворениях О. Э. Мандельштама («Я словно позабыл, что я хотел сказать...», «Когда Психея-жизнь спускается к теням...»). Возможно, что данное стихотворение Иванова и обращено к Мандельштаму (при издании стихотворений, а особенно при переиздании, поэт часто снимал посвящения) (3, 611):

Край земли. Полоска дыма
 Тянет в небо, не спеша.
 Одинока, нелюдима
 Вьётся ласточкой душа (3, 311).

В мифологических представлениях образ ласточки обладает широкой семантикой: она выступает как вестник добра, счастья, начала, надежды, положительного перехода, возрождения, утра, весны, восхода солнца, прилежания, домашнего уюта. В христианстве ласточка считается одним из воплощений Христа (6). В русской романтической поэзии XVIII–XIX вв., по-своему осваивавшей мифологемы разной генетики, образ ласточки также символизирует пробуждение весенней природы. Кроме того, он предсказывает победу добра, ассоциируется со счастьем и уютом (В. А. Жуковский «О вечный сеятель, природа...», А. Н. Майков «Ласточка»).

У Мандельштама в стихотворениях «Я словно позабыл, что я хотел сказать...» и «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» образ ласточки-души трактуется иначе. Этот топос уточняется при помощи эпитета «слепая»: «Я слово позабыл, что я хотел сказать. / Слепая ласточка в приют теней вернётся, / На крыльях срезанных, с прозрачными играть»; «Слепая ласточка бросается к ногам / С стигийской нежностью и веткою зеленой». Душа становится безжизненной, неспособной существовать в мире бытия. У Иванова же образ ласточки-души прочитывается как символ одиночества человека на огромной земле.

Душа оказывается действующим лицом, героиней, и в стихотворении Иванова «Душа человека. Такою...». Она живое существо. Так, в первой строфе ей приписываются человеческие качества, которые характеризуются через ряд эпитетов: «глядела с тоскою», «взволнованна», «зла», «горда».

Во второй строфе запечатлена своеобразная трансформация: смерть преобразует душу, очищает её. Теперь душа обретает божественную природу:

И вот умирает. Так ясно,
Так просто сгорая дотла –
Легка, совершенна, прекрасна,
Нетленна, блаженна, светла (3, 315).

В третьей строфе возникает образ крылатой души, предстающей в образе лебедя:

Сиянье. Душа человека,
Как лебедь, поёт и грустит.
И крылья, раскинув широко,
Над бурями тёмного века
В беззвёздное небо летит (3, 315).

Г. В. Косяков отмечает: «Уже в русской поэзии XVIII в. образ лебедя метафорически изображал душу поэта, в связи с чем получил распространение мотив “лебединой песни” как формы поэтического завещания, откровения доминант поэтического мира художника, что мы видим, например, в послании Веневитинова “К Пушкину” (1826), в элегии Жуковского “Царкосельский лебедь” (1851)» (4, 25). У Иванова образ лебедя-души связан с идеей спасения мира. Как и в романтической традиции, сближение души и птицы у поэта-эмигранта символизирует победу бессмертного и свободного духа над греховным миром.

В стихотворении «Ветер тише, дождик глуше...» (сборник «Портрет без сходства» (1950)) Иванов находит новый вариант интерпретации образа души: она характеризуется как «потерянная». Внутреннее состояние лирического героя наполнено мукой, скукой, грустью и страхом. Им овладело отчаяние, которое передаётся с помощью метафорических словосочетаний («ежедневная жизнь», «барабанит – ну и пусть»), посредством глагольных форм первого лица («терплю», «устану»). Стихотворение завершается анафорой, созданной повтором сочетания «ну и», которое ещё раз подчёркивает полное равнодушие лирического субъекта ко всему, что его окружает. В заключительной строфе этого стихотворения меняется и характер лиризма: высказывания лирического героя отличаются максималистской категоричностью. Чувство трагического исхода приводит его к экзистенциальному мироощущению:

В самом деле – что я трушу:
Хуже страха вещи нет.
Ну и потеряю душу,
Ну и не увижу свет (3, 344).

Согласно поэтической философии Иванова, душа лирического героя без России становится заблудшей и потерянной. Герой выносит сам себе приговор: его душе не суждено найти путь к Богу («Ну и не увижу свет»).

Новый поворот в эволюции символа души маркируется в стихотворении «Зима идёт своим порядком...» (сборник «Портрет без сходства» (1958)). Ещё более нарастает трагическое звучание этого образа, за которым угадывается авторское отрицание «страшного мира» современности. В стихотворении слышен крик души человека, оторванного от своих корней:

И гадко в этом мире гадком
Жевать вчерашний пирожок.

И в этом мире слишком узком,
Где всё потеря и урон
Считать себя, с чего-то, русским,
Читать стихи, считать ворон (3, 445).

Лирический герой обращается к Богу:

О, Господи, не понимаю,
Как все мы, не сойдя с ума,

Встаём-ложимся, щёки бреем,
 Гуляем или пьём-едим,
 О прошлом-будущем жалеем,
 А душу всё не продадим (3, 445).

Глагольные конструкции в тексте подчёркивают, что жизнь героя находится в своеобразном замкнутом круге. Она проходит в ежедневной бесцельной и механической суете: «жевать», «читать», «считать», «встаём-ложимся», «бреем», «гуляем», «пьём-едим», «жалеем». Настоящее героя призрачное. Есть только прошлое (жизнь в России) и будущее (надежда вернуться в родную страну). Весьма значима замена лирического «я» на лирическое «мы». Она выводит стихотворение на новый уровень философского обобщения. Иванов говорит не только о своей личной судьбе, но и о судьбе своих современников, покинувших родину. Нельзя не согласиться с высказыванием С. Ф. Кузьминой: «В коротких, афористически точных стихотворениях поэт (Г. В. Иванов. – О. У.) воплощал мироощущение русских эмигрантов, чья душа и сердце принадлежали России, где они родились, получили образование, впервые познали любовь и творчество, России, чей язык был аналогом их духа, но телом и жизнью они были вне пределов родины и не могли и не хотели воспевать тот режим, который, по их мнению, попрал всё святое и был античеловечен» (5, 25).

В последней строфе стихотворения запечатлён момент полемического переосмысления Ивановым романтической традиции: душа лирического героя перестаёт нести в себе божественное начало. Романтический символ «крылатой души» перевоплощается в окрашенный авторской иронией образ «вянущей душки»:

Вот эту вянущую душку –
 За гривенник, копейку, грош.
 Дороговато? – За полушку.
 Бери бесплатно! – Не берёшь? (3, 445).

Мотив «продажи души» актуализируется в тексте за счёт смыслового градационного ряда: за гривенник, копейку, грош, полушку. Герой в отчаянии – он готов отдать свою душу бесплатно. Стихотворение заканчивается риторическим вопросом «Не берёшь?». Лирический субъект оставляет читателя без ответа.

Таким образом, можно заключить, что образ души в эмигрантской лирике Г. В. Иванова является константой. Но при этом можно говорить о его эволюции. В трактовке Иванова душа – это высшая инстанция бытия. Она – самое дорогое, что осталось у изгнанников после разлуки с родным берегом, частичка духовного пространства России. С одной стороны, интерпретируя образ души, Иванов продолжает русскую романтическую традицию. Романтический код проявляется в олицетворении «души», которая становится своеобразным персонажем, самостоятельным действующим лицом наряду с лирическим героем. Согласно представлениям романтиков, душа у Иванова оказывается живой, способной даже перевоплощаться в другие существа, например, в птиц. К тому же, главной характеристикой души, как и в поэзии русских романтиков, становится свойство «крылатости». А с другой стороны, тоpos «души» в эмигрантской лирике Иванова наполняется индивидуально-авторским смыслом, оказывается полисемантическим. Поэт полемически переосмысливает романтическую традицию истолкования символа души, метафорически характеризуя душу как «чёрствую», «потерянную», «продажную», иронически называя её «вянущей душкой». В связи с этим заслуживает доверия высказывание Н. В. Барковской, обозначившей вектор эволюции образа души в зарубежной лирике поэта: «После эмиграции стихи Г. Иванова <...> потрясают огромной, до надрыва эмоциональностью <...>. Пережив распад души, поэт убедился, что страшный мир не только вне, но и в самом человеке» (2).

Литература

1. *Афанасьев А. Н.* Древо жизни: Избранные статьи / подг. текста и коммент. Ю. М. Медведева, вст. ст. Б. П. Кирдана. М., 1982.
2. *Барковская Н. В.* Литература русской эмиграции «первой волны» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.s-age.ru/pdf/e.pdf>.
3. *Иванов Г. В.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 1993.
4. *Косяков Г. В.* Мифопоэтика образа крылатой души в русской романтической поэзии // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 294. Январь.
5. *Кузьмина С. Ф.* История русской литературы XX века. Поэзия Серебряного века: учебное пособие. М., 2009.
6. Ласточка в мифологии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://mar4586.narod.ru/animals/birds/swallow.html>
7. Мифологическая энциклопедия: Растения в мифологии: Василёк синий [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://myfology.info/planta/vasilek.html>.
8. *Некрасова Н. А.* Тематический философский словарь: учеб. пособие [Электронный ресурс]. М., 2008. Режим доступа: <http://www.вокабула.рф/словари/тематический-философский-словарь/душа>.
9. *Сагатовский В. Н.* Философия антропокосмизма в кратком изложении. СПб., 2004.

УДК 821.161.1.09"20"

Т. Н. Хриптулова

*Тверской государственный университет
khriptulovatat@rambler.ru*

**Н. КЛЮЕВ И Н. ТРЯПКИН:
К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА**

В статье анализируются некоторые формы преемственных связей творчества Н. И. Тряпкина с образно-поэтическим строем поэзии Н. А. Клюева.

Ключевые слова: *новокрестьянская поэзия, Н. А. Клюев, Н. И. Тряпкин, традиция, поэтика, космос, изба.*

T. N. Khriptulova

*Tver State University
khriptulovatat@rambler.ru*

**N. KLYUEV AND N. TRYAPKIN:
THE PROBLEM OF THE TYPOLOGY OF CREATIVITY**

The article examines some forms of successive connections of N. I. Tryapkin's creative works with the figurative and poetic structure of N. A. Klyuev's poetry.

Keywords: *novokrestyanskaya poetry, N. A. Klyuev, N. I. Tryapkin, tradition, poetics, Cosmos, hut.*

В большинстве исследований, посвященных анализу творчества Н. И. Тряпкина, отмечается, что свой путь как поэт Тряпкин начал с освоения литературных традиций, в частности с подражания крестьянским поэтам первой половины XX века (В. Котельников, Ал. Михайлов, В. Камышан). Вместе с тем бытует мнение, что освоение Тряпкиным литературных традиций новокрестьянских поэтов носит лишь подражательный характер (Ан. Тарасенков, В. Бараков, Б. Волков, В. Приходько). Подобные высказывания предопределяют, но окончательно не определяют подлинных творческих связей, которые могут выявиться только при строго объективном сопоставлении и анализе литературного наследия Тряпкина и поэзии новокрестьянских поэтов в широком плане, в частности с поэзией Н. А. Клюева.

Творчество Клюева сыграло большую роль в формировании философско-эстетических и социально-нравственных ориентиров Тряпкина. Сближает Клюева и Тряпкина общая «генеральная тема» – тема русской деревни, ее судеб. Сельская проблематика, условия деревенской жизни с их спецификой, семья с ее атмосферой предопределили тему их творчества. В сущности, это обстоятельство обусловило не только тематику их произведений, но и всю образную систему их поэтического творчества: сельская природа, предметы крестьянского быта, орудия труда земледельцев. «Тишиной безвестья живы, / Во хмелю и под крестом, / Мы – жнецы вселенской нивы, / Вечеров уборки ждем» – строки взяты из стихотворения Н. Клюева «Наша радость, счастье наше.....» (1910). С описания начала весенне-полевых работ, предвещающих «колосистое лето», начинается свой творческий путь и Н. Тряпкин (стихотворение «Дрогнули красные вспышки востока...», 1949).

Немалая часть поэтических образов и Клюева, и Тряпкина восходит к древнему мифологическому мышлению. Память детства, русские корни поэтов, предания о старовеерах-старцах во главе с протопопом Аввакумом, духовные искания сформировали основу появления у каждого поэта стихотворений, составляющих диалектическую триаду «миф-фольклор-литература».

Как Тряпкин относился к Клюеву, можно догадаться из стихотворения 1973 года, которое в одних сборниках называется «Предание», а в других «Стихи о Николае Клюеве». В своем стихотворении Тряпкин называет Клюева Аввакумом двадцатого столетия.

Образ Аввакума, пропагандиста старообрядчества и литературного деятеля, занимает важное место в поэтическом мире Клюева и олицетворяет собой древнюю красоту и духовность русского народа. «Выговское общежительство», «мужицкая» школа писателей-старо-

обрядцев проецировались Клюевым на программу «осознания себя человеком», на определение своего поэтического пути, что он не раз подчеркивал в своих стихах. Не случайно в духе «Жития протопopa Аввакума» написаны многие стихи Клюева. Являясь не только памятником староверской мысли, но и образцом мастерского владения древнерусским языком, «Житие протопopa Аввакума» оказало огромное влияние на формирование мировоззрения и поэтического дара Клюева (5, 8).

В стихотворении Тряпкина поэт Клюев – «тот скрытник из Олонца», в которого «летят еще камня». Но Тряпкин подчеркивает другое: в русской поэзии прямое и закономерное развитие лучших сторон поэзии Клюева продолжается: «Давно с землей смешалась та кутья, / Давно истлел тот скрытник из Олонца. / Но этот крин, та звонкая струя <...> Пускай придут – и вспомнить, и почтить, / И зачерпнуть из древлего колодца... / Мы так его стараемся забыть – / И все-таки забыть не удается» (10, 471).

В качестве эпитафии к «Стихам о Николае Клюеве» (в стихотворении Тряпкина «Предание» эпитафия нет). Тряпкин взял строчки из стихотворения С. Есенина «О Русь, взмахни крылами...» (1917), сказавшего о Клюеве так: «От Вытегры до Шуи / Он избраздил весь край, / И выбрал кличку – Клюев / Смиранный Миколай». Тряпкин стремится к тому, чтобы его связи с внешним миром и с людьми, населяющими этот мир в настоящем и прошлом, не утрачивались. Поэтому эпитафии к стихам свидетельствуют о том, что автор хочет объединить разные человеческие микромиры, творческие системы.

В творчестве Клюева реализовывалась попытка воссоздания авторизированной народной картины мира, несущей в себе коллективное мифологическое сознание (народную космогонию и эсхатологию). Среди разнообразия языческих представлений народа на первый план выходят образы крестьянского бытия и бытия: Изба, Печь, Очаг, печной Огонь, Божница, Вода, Ковш, Коврига (5, 6). Клюев называл себя «певцом олонецкой избы». В образной семантике поэтической парадигмы слова *изба* отразились и реалии сурового северного края, и культурно-исторические, и этнокультурные, и фольклорные традиции. «Изба-богатыри'ца, / Кокошник вырезной» («Изба-богатыри'ца», 1914), «Под древними избами, в красном углу, / Находят распяты, алтын иглу...» («Под древними избами, в красном углу...», 1918), «Из избы вытекают межи, / Ломоносовы, Ермаки...» («Из избы вытекают межи...», 1919), «Где изба – пеклеванный шолом, / Толоконная городьба!» («Родина, я умираю...», 1919).

Крестьянской избе, ее эстетике, образам крестьянского быта и бытия, связанных с Избою (печь, печная труба, дым, очаг, печной огонь, камелек, коврига, вода, окно, горенка, лежанка, дверь, порог, колыбель /зыбка, полати, прялка, божница) посвящен ряд стихотворений и Тряпкина. «Н. Тряпкин широко обращается к национальному быту. Предметы русского обихода, интерьер крестьянской избы, национальные обычаи представлены в его стихах на протяжении всей творческой жизни. При этом образ современного быта накладывается на существующий издревле» (7, 56). В стихотворении «Где ты, мой друг незабываемый?» (1942) вместо добротной избы («в пепле – родное жилье») и крепкого крестьянского хозяйства, спокойного и сытого детства – «юность с котомкой дорожной». В стихотворении «Виноградие да зеленое...» (1966) показана изысканная сказочная красота. В стихотворении «Изба» (1958) поэт признается в любви к своему жилищу, названному «старым домом», в котором он родился, вырос, был счастлив в детстве. Судьба страны отражена в стихотворении «Изба» (1982). Приобретенная скособоченная избенка, гордо названная поэтом с большой буквы – Изба, переменила жизнь семьи Тряпкиных. Л. В. Рыжкова-Гришина отмечает, что в этом стихотворении перед читателями разворачивается грандиозное эпическое полотно, на котором «разворачивается не менее грандиозная драма огромной страны, где судьба семьи – ее составляющая и крохотный осколок, маленький срез, показывающий <...> глубину и тяжесть этой драмы, остроту, напряженность и монументальность ее исторического сюжета» (8, 96).

Исследователи творчества Клюева едины в оценке центрального поэтического пространства в его лирике – избы, расширенного до предела «рая избыного», «избяного космоса» (11, 33). В творчестве Тряпкина изба, соотносимая с микрокосмосом и макрокосмосом, «развернута в мир» и «свернута в человека», соединяет бытовое и бытийное: «Звездопад или росчерки пуль?! / Проплывает над самой избыю» («Ночная песня», 1949); «И мерещится за каждую ракитую / Теплый запах от невидимой избы <...> / Вот ступлю на ту хребтину поднебесную – / И пойду уже по Млечному Пути» («Дорога», 1952); «Гуляет космос над избыю, / В душе поют легенды Рима» («Рождение», 1958); «Будто мимо плывет кораблей караван, / И проходят все флаги Земли, – / На таком берегу перед судьбами стран / Мы построили избы свои...» («Деду», 1962); «Распахнуты, братцы, вселенские двери <...> / Желаю вам, братцы, в те славные двери / Пораньше войти и украсить свой дом...» («Землякам», 1962); «И вселенная пахла порохом, / Обжигая мой отчий дом» («Девка мылася, да белилася», 1968). Так Изба и Вселенная находятся в отношениях взаимной обусловленности и связанности.

Анализируя стихотворение Клюева «Рождество избы» (1915), исследователи считают, что уже в названии актуализирован сакральный смысл существования избы и в библейском контексте (по ассоциации с Рождеством Христовым), и в народном духе. О рождении избы – жилища человека в соответствии с крестьянскими традиционными представлениями – Тряпкин пишет в своей послевоенной лирике («Горячие вспышки, фугасные громы...», 1962).

Изба и Клюева, и Тряпкина рукотворна. Во главе ее созидания у Клюева стоит «крепкогрудый плотник», «строитель-тайновидец». «Определение, обращенное к плотнику («тайновидец») не случайно: строителей считали причастными к тайне «рождества» избы, так как в результате их деятельности устанавливался «космический порядок», осуществлялась связь дома с природой (11, 33). В произведениях Тряпкина избы строят дед Никита, отец поэта – плотник – и сам лирический герой (стихотворения «Вяжут свежие метелки, 1941; «А сколько было дерева», 1949; «Я не убрал веселого оружия», 1950; «Я построю дом сосновый», 1953; «Я не зря топором по стропилам стучал», 1957; «Мой отец был столяр...», 1982). В стихотворении «Первая зима в новом доме» (1993) соединяются человеческое – как строительство избы – и божественное – как воплощенная бытийность: «Отцовская трубка, отцовский столярный набор, / А снег повалил – расчищай-ка свой будущий двор. / Вставай на рассвете – и с богом стихиру твори, / И к божьему сердцу тропинку сыновью тори. / А бог – за рубанком, по суткам старается бог: / И ходит пила, и дубовый стучит молоток (9, 134). У обоих поэтов изба является сакральным образом. У Клюева она способна «насупиться», «вздохнуть», «заснуть». У Тряпкина изба хранит секреты («Годовой отчет колхоза», 1949), стонет («Черная баллада», 1957), сутулится («Мне говорят, что я в опасности, 1957), растет («Я не зря топором по стропилам стучал, 1957), может быть веселой («Два письма», 1960) и глухой («Песня», 1965).

Избы поэтов населяют очеловеченные существа и предметы: печь Клюева может «всхрапнуть», «ослепнуть», «лежанка, горшок ждут», «горшок с таганом шепчутся», «повойник и бусы свадьбою грезят», «спит лохань», «притихла метла», «вихрастая» мочалка «тоскует», лежанка «ждет», заслон «шушукает», бадья «изжаждалась», «дедовский ставень», «провидяще грустит», «запоет веретенце», «притихла метла».

У Тряпкина «притихла горенка, улыбчиво-тепла» («Зимний вечер», 1945), «с мурлыкой по-свойски огнем балагурит лежанка» («Пижма», 1946), «не звонкая печь-балагурка! («Первый снег, первый снег у ворот!», 1951), «окна усмеваются» («Мартовские ходики», 1953), «пели рюмашки на каждом столе» («Бубенцы», 1958), «вздохи печные, глубокие» («Истопил камелек. Хорошо!» 1961), «пирог засопел в печи» («У меня к тебе...», 1967), «что-то в печах не ликует огонь» («Раннее утро...», 1994). Так в мире Клюева и Тряпкина любая вещь крестьянского обихода включена в сферу душевного.

Предуготовленность, упорядоченность предметов и отношений определяет гармонию в поэтическом мире Клюева. Внутреннее пространство избы четко структурировано. Печь, очаг, «матери мерная прялка», как знаки домашнего пространства, противостоят холоду и тьме – символам бездомности, потерянности в мире. У Клюева: «Вновь молюсь я, как ране, / Тишине избыной, / И к шестку и к лохани / Припадаю щекой: / О, простите, примите / В рай запечный меня!» (3, 276). У Тряпкина: «Затопляется печь. Приближается ночь. / И смешаются – печь, ночь. / А в душе моей свет. А врази мои – прочь. / И тоска моя – прочь, прочь» (10, 359).

Печь – не просто часть дома, а «живая» участница всех происходящих в доме событий. С ней в народном сознании традиционно связаны образы огня, хлеба, деревенской утвари, мотивы благополучия и достатка, поэтому счастье героев Клюева – «за печуркой, под рябым горошком». Понимание сакральной сущности печи как центра дома отражается и в творчестве Тряпкина (8, 206).

При рассмотрении образа избы нельзя исключать в лирике Клюева и возможные библейские аллюзии. «Строитель-тайновидец», подобно Творцу, создает избу по человеческому образу и подобию, поэтому клюевская изба наделяется узнаваемыми характеристиками: «тесовой шелонок», «крутолоб», «изба-молодка», «паз», «дымок» (11, 33). В поэтический мир избыного пространства Тряпкина проникают и *библейские* («домишко – золотой шелонок», «Притча в Ваньке-однолишнике», 1968), и *языческие* («Стукну к боженке в окошко, / Попрошусь на уголек», «Песенка», 1971; «И вот уже в печке божок / В залиvistый дует рожок», «И снова – предзимняя мгла», 1980; «Мы ставим новых истуканов / Уже пред собственной избой», «Среди излюбленной дубравы», 1982), и *христианские* элементы («а печка – что алтарь», «Пижма», 1946; «И нам бы хату освятить / Своим уставом и заветом», «Забылись песни старины», 1955; «Весь мир кругом – поющий дол, / Изба моя – богов жилище», «Рождение», 1958; «Вспоминаются ночи / В затихнувшем доме на святках, – <...> А у нас с тобой праздник: / Моргает на кухне лампадка...», «Бабка», 1982; «Хороша была печка у дедовых строгих пенатов, / У святейших пенатов, где грелась вся наша родня!», «Этот милый скворечник...», 1982).

В творчестве обоих поэтов «домашние» образы доминируют над образами внешнего мира. Следовательно, применительно к их поэтической картине можно говорить об организуемом концепте *мир/дом*.

Рядом с христианскими образами (Богородицей, иконой, заутреней, лампадкой), а также с символами «живого», очеловеченного пространства: огнем в печи, ковригой хлеба, прялкой – в клюевской избе естественным образом сосуществуют хтонические и демонологические существа: «за печкой домовой», «бесенок в трубе». У Тряпкина основой мифологизации избыного жилища является обитание в нем образов «низшей» демонологии: «Изба веков пошла в расход / С ее резьбою и оклейкой. / И старый чертик не рискнет / Скакать с полатей на скамейку» («Забылись песни старины», 1955); «Была война. Гремел за Волгой бой. / А мы тут лес грузили на подмогу. / И уходил к медведям домовой, / Чтоб не слышать воздушную тревогу» («Коряжема», 1960); «Ах, сколько всяких бесенят / И всех чертей и вражек! / И вот они уже – не в ночи / И не в подпольной щели, / А прямо – с дедом на печи / И у меня в портфеле» («Ах, сколько всяких бесенят», 1971). Это объясняется характером бытования народной культуры в творчестве обоих поэтов: мифологические персонажи являются не главными героями стихов поэтов, а фрагментами воспоминаний детства, сновидений и одновременно составляющими их картины мира, в котором каждый предмет, каждое явление могли быть отнесены как к старообрядчеству, так и к язычеству.

В художественном мире поэтов связь бытового и бытийного начал передается и через сказочную, таинственную атмосферу, царящую в избе. У Клюева: «В окне забрезжит луч – волх-

вующая сказка, / И вербой расцветет ласкающий уют; / Запечных бесенят хихиканье и пляска, / Как в заморозки ключ, испуганно замрут» (3, 173). У Тряпкина: «И я без выдумки скажу: / Домой, что в сказку, прихожу. / Тут на оконные крестцы / Садятся черные скворцы» (10, 35).

В «избяном рае» каждого из поэтов заложена материнская/женская функция. Женские образы у Клюева связаны с праматеринским началом, имеющим глубокие фольклорные корни. Специфической чертой является сочетание культа Богоматери и древнего языческого культа Матери-земли, и этот образ разрастается до космических высот, вбирая в себя три духовных начала («Матери-Троицы»), «земной матери» («Прасковьи Дмитриевны»), христианской святой Марии и Мать-Сырой земли, крестьянской заступницы (5, 19). Ключевые образы крестьянского быта – избу и печь – Тряпкин соотносит с порождающим женским началом: «печь брюхата» («Деду», 1962), «печка в ночи все волчихой старалась завывать» («Стихи о земных переменах, 1982), а порой «нелюбимая» изба («Деду», 1962) является «живой» участницей всех происходящих в доме событий: «Принимай же, Изба! Распахни свои древние прясла! / Приголубь же меня – сорванца из тверских деревень! / И я сделаю все, чтобы печка твоя не погасла, / Подновлю твои стены, украшу сиренью плетень» (9, 462).

В. Дементьев, анализируя лирику Клюева, пишет, что центральной фигурой «избяного космоса» Клюева является фигура Пряжи – воплощение матери-земли, матери-хозяйки, судьбы (1, 66–67). Среди стихотворений Тряпкина есть стихотворение «Веретена» (1969), которое по поэтическому замыслу поэта близко художественно-эстетической концепции Клюева. В начале стихотворения речь идет о движении времени, о вращении гигантского веретена Вселенной, которое ощущается поэтом даже сквозь гул «подземных уранов», «моторов», «умнейших рычагов» (6, 448). В. Журавлев, анализируя стихотворение, считает, что «поэт изображает величественную картину огромного прядильного цеха во всей его современной оснастке. Через картину явно проглядывают космические перспективы. Четырехстопный ямб в строфическом построении таков, что все стихотворение представляет собою непрерывную музыку жужжащих веретен. От строфы к строфе поэт незаметно подготавливает нас к другому плану – к той великой трагедии, которая совершается теперь в нашем тревожном мире» (2, 5). Образ пряжи появляется во второй части текста:

А вы, незримые, как птахи,
Мои застенчивые пряжи!..
Пусть на ваши веретена
Пойдет и ворс моих стихов.

Прядите, милые, прядите!
Звените, солнечные нити!
Запесья, пряжа, как вода! <...>

И я творю свои заклатья:
Да будут светлы наши платья!
И ваши гимны, веретена,
Да будут праведны всегда! (10, 381).

Идее «вселенской трагедии», нависшей над коркой бытия, противопоставлен образ пряжи, с одной стороны крутящей мировое веретено, с другой – рукодельницы, мастерицы, обычной деревенской женщины, вращающей веретенце, способной свить светлую, праведную нить жизни человека. Так выражается любовь Тряпкина к жизни и к людям.

Итак, как справедливо заметил С. Куняев, выводить поэзию Тряпкина из поэзии Клюева не приходится ни при каких оговорках. Это поэты разных судеб, разных путей, разных эпох. Однако нельзя и отрицать того, что оба они преклонились в поэзии перед той самой красотой и той правдой, которые превыше всего чтит русский крестьянин. Поэты далеко разошлись

в своих верованиях по отношению к крестьянству, России. Но равно близки им нравственные и эстетические ценности, которые оба поэта связывали с исторически различными формами народного сознания и быта (4, 5).

Литература

1. *Дементьев В.* Олонецкий ведун // Дементьев В. Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 43–81.
2. *Журавлев В.* «Гуси-лебеди» на поворотах истории // Н. Тряпкин. Гуси-лебеди. Стихи. М., 1977. С. 5–14.
3. *Клюев Н. А.* Избранное. М., 2008.
4. *Куняев С.* «Мой неизбывный Вертоград...». Николай Тряпкин (1918–1999) // Литература в школе. 2008. № 11. С. 2–6.
5. *Мануковская Т. В.* Эволюция фольклорно-мифологических образов в поэзии Н. Клюева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Воронеж. гос. ун-т. Воронеж, 2007.
6. *Павлова Т. А.* Сборник Н. И. Тряпкина «Разговор по душам» как поэтическая книга // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2014. №3. С. 446–450.
7. *Редькин В. А.* Национальный мир в поэзии Николая Тряпкина // Вестник ТвГУ. 2011. № 18. Вып 3. С. 54–63.
8. *Рыжкова-Гришина Л. В.* Свеча земли. Творческий путь Н. И. Тряпкина: монография. Рязань, 2012.
9. *Тряпкин Н. И.* Горящий Водолей. М., 2003.
10. *Тряпкин Н. И.* Избранное: Стихотворения. М., 1984.
11. *Фролова А. В.* Художественная аксиология новокрестьянской поэзии первой трети XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Воронеж. гос. ун-т. Воронеж, 2006.

УДК 821.161.1.09"20"-141

Н. К. Кашина

Муниципальное бюджетное общеобразовательное учреждение города Костромы
«Средняя общеобразовательная школа №8»
kashann55@rambler.ru

**«...ЖИЛИЦА ДВУХ МИРОВ»:
О СВОЕОБРАЗИИ ПРАВОСЛАВНОЙ ПОЭЗИИ**

В статье ставится проблема описания феномена поэзии священников. Особое внимание уделяется своеобразию способов выражения отношения лирического «я» к миру духовному, сакральному, и обыденному.

Ключевые слова: поэзия священников, духовное, сакральный момент, эпифания.

N. K. Kashina

Kostroma Municipal budgetary educational institution - Secondary school № 8
kashann55@rambler.ru

**«...THE TENANT OF TWO WORLDS...»:
ON THE UNIQUENESS OF ORTHODOX POETRY**

The article deals with the problem of describing the phenomenon of priests' poetry. Special attention is paid to the originality of the means of expression for a lyrical «I» to the world spiritual, sacred, and mundane.

Keywords: the poetry of priests, the spiritual, the sacred moment of Epiphany.

Слова Ф. И. Тютчева, вынесенные в заголовок статьи, приобретают особое значение, когда речь идёт о поэзии священников. Своеобразный феномен «лирика священников» нуждается в осмыслении.

Что это особая лирика, не подлежит сомнению. В обозначении «поэт-священник» важно подчеркнуть, что «священник» - это указание не на профессиональную принадлежность, а определение самой природы поэтического творчества. В основе поэтического мира лежит принятая вместе с саном священника глубокая вера, строго ориентированная иерархия христианских ценностей и не только обязанность, но и насущная потребность служения Церкви.

Принятие крещения и сана священниками, о которых пойдёт речь в статье, было осмысленно: о. Андрей Логвинов родился в 1951 г. в г. Каинске Новосибирской области. Окончил исторический факультет Новосибирского пединститута, крестился в 22 года, заочно закончил Московскую духовную семинарию. О. Константин Кравцов родился в 1963 г. в Салехарде, окончил Нижнетагильское художественное училище и Литературный институт, принял сан в 1999 г. О. Сергей Круглов родился в 1966 г. в Красноярске, принял крещение в 30 лет, сан священника – в 1999 г., учился на отделении журналистики филологического факультета Красноярского госуниверситета. У каждого из них на счету несколько поэтических сборников, огромное число читателей, что позволяет без оговорок отнести к ним определение «поэт».

Священник и поэт - это две ипостаси одной личности, а поэтому слово, произнесённое на проповеди в храме, соприродно слову в исповедальном лирическом произведении. Впрочем, в данном случае можно провести лишь условную границу между исповедью и проповедью. Декларируемое разделение, безусловно, относительно.

Пространство Храма, где совершается служение поэта, облачённого в рясу священника, есть сосредоточие двух пространств: сакрального, духовного, и периферийного. «Храм есть путь горнего восхождения», - пишет в «Иконостасе» о. П. Флоренский (8, 59). Он видит в Храме «лестницу Иаковлеву», которая возводит к невидимому миру, сосредоточенному в алтаре. «Сообразно различным символическим знаменованиям Храма, алтарь означает и есть – различное, но всегда стоящее в отношении недоступности, трансцендентности к самому Храму» (8, 59).

Граница алтаря, граница миров горнего и дольнего, проходит и через самого священника, преодоление её – сакральный момент, далеко не безболезненный:

Поповская лирика

о. Константину Кравцову, с братской любовью

* * *

Великий Вход грозно сияет.
 Бледный священник висит, никакой,
 Уцепившись за Чашу.
 Но все пройдет, отляжет,
 Его помилуют,
 Он станет легок и многословен,
 Как напакостившее дитя, избежавшее порки.
 Опьяненный глазами паствы,
 С амвона он скажет спич,
 И нимбы икон померкнут.
 И грозные Врата покорно
 Дадут себя завесить
 Катапетасмой обыденности.

* * *

смирись прихожанин!
 я – твой пастырь
 а нам пастырям знаешь ли тоже
 не чуждо ничто овеческое
 (особенно шкура)

(С. Круглов) (4)

Это откровение может показаться по меньшей мере сомнительным: может ли священник переживать происходящее в алтаре и за его пределом так «обыденно»? Но сошлёмся на опыт священника, учёного о. П. Флоренского, который, напомним, был и поэтом. Стремясь к полноте духовной жизни, он искал пути к единству душевной и духовной жизни человека. На одном из заседаний философского кружка при Московской духовной академии (МДА) состоялось обсуждение реферата П. А. Флоренского «Догматизм и догматика». В обсуждении приняли участие студенты МДА, профессор патологии И. В. Попов и ректор академии архиепископ Евдоким (Мещерский) (9, 741). Во время обсуждения кто-то произнёс: «У нас теперь религиозное оскудение» (9, 746). Тема доклада П. Флоренского в этом смысле оказалась до болезненности актуальной.

В роли оппонента выступил близкий друг П. А. Флоренского С. С. Троицкий. Упрёк его сводился к тому, что автор пытается обосновать необходимость новой догматики, основанной на переживании. П. А. Флоренский *переживание* пояснил следующим образом: «догматы должны быть разрешены в соответствующие переживания, поскольку каждый из них связывается с известным чувствованием, мыслью и т. д.» (9, 742). Кроме того П. А. Флоренский уточнил: «Религиозные переживания должны основываться не на одном только порядке чувствования, а на всей вообще полноте духовной жизни» (9, 744).

Полнота духовной жизни, очевидно, включает и полноту переживаний, и глубину веры, и, прежде всего, воцерковлённость.

Путь к Церкви складывается из состояний-обретений, удивлений и воспарений. О. Андрей Логвинов одну из книг своих стихов назвал «Каждение», в заглавном стихотворении поэт позволяет читателю пережить вместе с лирическим героем момент откровения:

В строгом храме кадят образам,
 Всем святыням творя угожденье.
 А затем – не поверил глазам –
 На меня направляют кажденье.

Нет, и вправду!.. не только святым.
Всем пришедшим – не только иконам –
Адресован кадиланицы дым,
Да в придачу ещё и с поклоном!
.....
Снова люди, и вновь образа...
Дьякон, кланяясь, движется мимо...
И мои заслезилась глаза
От обильного, видимо, дыма (6, 5).

Священник-человек и священник-поэт живут в одном пространстве, антиномичном по своей природе. Основополагающей является антиномия «я – грешный» – «Он – Христос». Единство осуществляется в покаянии и надежде на прощение, на Любовь Христа. Этот путь догматичен, казалось бы, зачем его проговаривать поэту, но утверждение «Бог есть Любовь» постигается не только разумом. О. А. Логвинов силой своего дара убеждает читателя:

Этот колокол звонит обо мне,
Разгоня ненасытных ворон.
Поскользнулся я, опять я на дне.
Это колокол моих похорон.

Этот колокол с надеждой звенит:
Да, я умер, но ещё живу,
Я взлечу ещё, как птица, в зенит,
Я увижу там Христа наяву.

От стыда сейчас очей не поднять...
Поглядит, как на предателя, Он...
Изменюсь я. Он сумеет понять...
Слава Богу, что над городом звон... (3, 155).

Многозначительные двоеточия последней строфы словно предлагают вслушаться в звуки ударов колокола, поднимающие поэта вместе с читателем над городом.

Поэзия священников в своей исповедальности, утверждая догматы, говорит о них языком, порой подчёркнуто обыденным, но в этой обыденности всегда присутствует очистительный свет. Таковы стихи о Великом посте, о Пасхе, о вере в жизнь вечную, о покаянии и о любви Бога. Эти стихи искренни и потому убедительны.

Поэт о. А. Логвинов обладает способностью «в подробности земной» узнавать «с восторгом Вечность».

Когда над стебельком цветка,
простором, воздухом, рассветом, -
Господня видится рука...
Хоть как – становишься поэтом! (6, 40).

Мир предстаёт в его стихах как щедрый дар Творца, чудо, доверенное человеку:

Где каждый цветок для души – потрясенье.
А целый ромашковый луг
В пчелином гуденье – как Богоявленье... (6, 39).

Подлинным содержанием поэзии священников и является переживание момента Богоявления – Эпифании. Эти моменты со-бытия с Богом убеждают человека, что он – не случайность, его жизнь оправдана и востребована.

Рассуждая о творчестве о. Сергея Круглова, священник-поэт К. Кравцов так определил его уникальность: «Священнический опыт переплавляется в художественное свидетельство, в миф, в лосевском смысле термина, то есть историю встречи с Трансцендентным». Напом-

ним, что когда А. Ф. Лосев писал о мифе, то он видел в нём форму сознания, свойственную каждому человеку. А. Ф. Лосев утверждает: «...**миф есть бытие личное** или, точнее, *образ бытия личностного, личностная форма, лик личности*» (7, 74).

Эпифания как событие позволяет современному человеку наполнить переживанием догматическое утверждение «Бог есть Любовь». Но именно в этой Любви и есть оправдание человека:

Моя душа равна нулю...
Нет - отрицательные числа:
я мало
Господа люблю! -
а без Него -
лишаюсь смысла... (5, 47).

Своеобразие лирики священников заключается в том, что эти стихи предполагают и слово, обращённое к пастве. Безусловно, пребывая в миру, священник в своей лирике сосредоточен не только на своих переживаниях, откровениях, он помнит о долге и призвании пастыря и принимает на себя груз покаяния.

Тема покаяния в поэзии о. А. Логвинова придаёт лирике эпическое измерение: покаяние перед Богом за заброшенные деревни, за женщину, так и не познавшую любви, но особая боль - расстрелянная царская семья:

Не отрекался Русский Царь!
Не знал Законов Царства, что ли?!
Но наша совесть, как мытарь,
Доселе корчится от боли (6, 14).

Одна из книг К. Кравцова называется «Аварийное освещение». Само название метафорично: аварийное освещение – это последняя надежда найти спасение в гибнущем мире. Сборник этот требует особого разговора, мы обратим внимание лишь на два стихотворения: «Основы православной культуры» с посвящением памяти Венедикта Ерофеева и «Причастница».

Герой стихотворения «Основы православной культуры» обращается к соотечественникам:

Меня занимает, в чём теперь ваша душа,
Чтобы знать наверняка,
Вновь возгорается звезда Вифлеема,
Или вновь начинает меркнуть, а это самое главное (1, 38).

Словно констатируя надвигающийся закат (очевидна ссылка на «Закат Европы»), герой прозревает:

Жалость и любовь к миру - едины.
Любовь ко всякой персти, ко всякому чреву.
И ко плоду всякого чрева - жалость:
Вот основы православной культуры (1, 38).

Но жалость, о которой идёт речь, деятельна, жертвенна. Так, в стихотворении «Причастница», прощаясь с 14-летней Анастасией, спасшей тонувших девушек, герой переживает потрясение:

Видел своими глазами,
Чем отличается успенье от смерти,
В августе, в полдень, в лесу
Целуя Твой образ на венчике
Отроковицы Анастасии (1, 51).

В каждом стихотворении сборника «Аварийное освещение» К. Кравцова сосредоточена боль за гибнущий мир, утрату духовности, омертвление души, которая потеряла ощущение реальности, способность со-чувствовать. Это боль священника, который не может не быть поэтом. Душа поэта-священника - «жилица двух миров», это она бьётся «на пороге / Как бы

двойного бытия». Эти строки Ф. И. Тютчева приобрели особое значение в контексте проблемы описания феномена поэзии священников. О. А. Логвинов настаивает на органическом единстве:

Когда я предаю в себе поэта
И суечусь,
«спасая всех от бед»
Господь меня
не милует за это:
«Будь высь и - глубь!»
Священник и - поэт» (6, 66).

«Высь» и «глубь» – два измерения поэзии священника, её драматически напряжённое единство. Это бытие болезненное, порой радостное, но, как и подобает настоящей поэзии, искреннее.

Литература

1. *Кравцов К.* Аварийное освещение. М., 2010.
2. *Кравцов К.* Осуществление ожидаемого // *Круглов С.* Народные песни. М., 2010. С. 7–9.
3. *Круглов С.* Народные песни. М., 2010.
4. *Круглов С.* Полтора часа узнавания себя [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/poeziya-svyashhennika-sergiya-kruglova-poltora-chasa-uznavaniya-sebya/>
5. *Логвинов А. Н.* Услыши мя Господи. М., 2005.
6. *Логвинов А. Н.* Каждение: стихи. М., 2012.
7. *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
8. *Флоренский П. А.* Иконостас / вступ. ст. и сост. игумен Андроник (Трубачёв), П. В. Флоренский. М., 1994.
9. *Флоренский П. А., свящ.* Сочинения: в 4 т. Т. 1 / сост. Игумена Андроника (А. С. Трубачёва), П. В. Флоренского, М. С. Трубачёвой; ред. игумен Андроник (А. С. Трубачёв). М., 1994.

УДК 821.161.1.09"20"

А. К. Котлов*Костромской государственной университет
ak_kotlov@inbox.ru***«ВЕЩЕСТВО СУЩЕСТВОВАНИЯ» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА
И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ***В статье анализируются некоторые формы преемственных связей современной русской прозы с мощным художественным феноменом – прозой Андрея Платонова.**Ключевые слова:* А. Платонов, современная русская проза, традиция.**A. K. Kotlov***Kostroma State University
ak_kotlov@inbox.ru***“THE SUBSTANCE OF EXISTENCE” OF ANDREI PLATONOV
AND THE RUSSIAN LITERATURE AT THE BORDER-LINE
OF THE XX-TH AND THE XXI-ST CENTURIES***The article deals with some forms of successive ties of the contemporary Russian prose with a powerful art phenomenon – Andrei Platonov's prose.**Keywords:* A. Platonov, the contemporary Russian literature, tradition.

На уровне художественного приема, безусловно, нынешняя проза не прочь щегольнуть чем-то оригинальным, до языковой аномалии, под которой понимается в широком смысле «любое значимое отклонение от принятых в данной социальной, культурной и языковой среде стандартов, которое имеет знаковый, т.е. языковой характер манифестации, но не обязательно системно-языковую природу» (9). В постмодернистском тексте это представляет собой в первую очередь игровую практику. Так, повесть Владимира Лидского «Игра в пепел» («Знамя», 2017, №3) по структуре – текст-предложение (3).

В более же традиционном по стилю произведении (неважно, какие традиции при этом заявляют о себе) необычное, естественно, наполняется глубокой функциональной значимостью. Или это логико-семантическая нестыковка в первом предложении «маленькой повести» Вячеслава Немышева «Юбилей» («Нева», 2017, №3): «Мне исполнилось сорок лет в метро на станции “Таганская”» (5). Или в рассказе Евгения Каминского, «Смягчающие обстоятельства» («Звезда», 2017, №4) читаем опять же первое предложение: «Поостыв и кое-как привыкнув к новости, Сивцов, еще прежний, *мрачновато настороженный*, но уже с *пронзительной свободой* внутри, вдруг открывшейся и сделавшей его *легким и отчаянным*, последние недели готовился к операции и прощался с теми, с кем мог попрощаться» (2) (здесь и далее курсив наш. – А. К.). Метафорическое сращение «пронзительной свободой» рождается из лексической несочетаемости, а оксюморонная слитность противоположных по семантике эпитетов – из единовременной отнесенности их к одному объекту, который и «мрачновато настороженный», и «легкий и отчаянный» вкуче.

В творчестве А. Платонова концентрированность аномального велика и, конечно, функционально значима. Оно, по словам Тимура Радбиля, является у этого писателя «мирообразующим», «стилеобразующим» и текстообразующим фактором (9). Платоновская «аномальность», в отличие от приведенных примеров из современной прозы, рождается не из потребности в семантических экспериментах, и не из желания раскрыть психологические перипетии личности, а от осознания неразрывной слитности мира и человека. С одной стороны, как отмечает К. А. Баршт, у Платонова «человек сам и есть это “вещество существования” на его высшем энергетическом уровне развития»; и далее: «по логике поэтиче-

ского языка Платонова, любое явление “вещества существования” есть явление всеобщего тела Космоса, человек занимает в нем такое же положение, какое занимает головной мозг в человеческом организме» (1). С другой стороны, метафора «вещество существования» не может не содержать в себе и антиномию. Процесс метафоризации сближает эти два понятия – вещество и существование, но оставляет семантический остаток конфликтности прозы и поэзии жизни. Борис Пастернак, как известно, не мог не заметить подобного противоречия и устами своего главного героя романа «Доктор Живаго», сказал: «А *материалом, веществом, жизнь никогда не бывает*» (здесь и далее курсив наш. – А. К.). Правда, ради справедливости, стоит заметить, что следующие слова Юрия Живаго, на наш взгляд, опровергают данный тезис, утверждая жизнь как особый, но «материал», «вещество»: «Она (жизнь. – А. К.) сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя *перерабатывающее* начало, она сама вечно себя *передельвает* и претворяет...» (7, 331). Действительно, метонимическая составляющая уже каждого отдельно взятого слова фразы «вещество существования» неоспорима: вещество – чего? существование – чьё? Платоновская конфликтность высказывания передает внутреннюю конфликтность самого мира, художественную философию автора. Платонов, на наш взгляд, оказывается в этом ракурсе соотносим с поэтикой авангарда. Ю. М. Лотман заметил: «... в основе поэтики разнообразных течений авангарда лежит принцип соположения (Juxtaposition). Образуемые таким путем фигуры, как правило, могут читаться и как метафоры, и как метонимии. Существенно другое: смыслообразующим принципом текста в целом делается соположение принципиально несоположимых сегментов. Их взаимная перекодировка образует язык множественных прочтений, что раскрывает неожиданные резервы смыслов» (4, 174). Вспомним известные платоновские фразы из «Котлована»: «Вопрошающее небо светило над Вошевым мучительной силой звезд, но в городе уже были потушены огни, и кто имел возможность, тот спал, наевшись ужином. <...> Из неизвестного места подул ветер, чтобы люди не задохнулись, и слабым голосом сомнения дала знать о своей службе пригородная собака» (8, 5). Исключая неповторимость языковой аномалии Платонова, в этом фрагменте нельзя не отметить соположенность ужина, собаки и звёзд, ветра, – так сказать, «вещественно существующий» мир.

Как мы уже отмечали ранее, истинное «воздействие платоновской поэтики на современную прозу в первую очередь связано с художественной метафизикой». В частности, это нами отмечено в творчестве Олега Павлова.

Обратимся к начальному пейзажу его довольно известной повести «Карагандинские девятины» («Октябрь», 2001, №8):

«На ветру и холоде в городе еще торговали арбузами, а Караганда плыла и плыла на степных ветрах в будущую зиму... Что ни утро пугливо разбегались облака, повылезшие за ночь как из щелей на черствые звездные крошки. Открывалось широкоэкранный черно-белое небо ноября. Из каменной глыбы дня наружу выходил холод и бродил сумрачно по улицам, проспектам, площадям, на просторах которых волны ветров качали плотами одинаковые порыжевшие шеренги деревьев» (6). Да, внешне общая стилистика указанных фраз метафорической плотностью и ритмико-поэтической упорядоченностью отчасти напоминает прозаическую орнаменталистику начала XX века, на что не раз указывалось исследователями (например, Наталия Алексеевна Кожевникова отмечала данную традицию в прозе Платонова, а Лев Анненский – у Павлова).

Сами метафоры в павловском пейзаже, как и в отмеченном фрагменте «Котлована», уже соединяют вещественное и бытийное. Есть арбузы, «улицы, проспекты, площади», деревья... Но есть и ветры, облака, небо, день. Соположенность предметно-бытового и вселенского и оставляет противоречивое чувство собственного одиночества – не-одиночества в мире.

Типологическая параллель между Павловым и Платоновым, как видим, возникает именно на уровне художественной метафизики и лишь отчасти (возможно, случайно: ведь небо и звезды одни на всех во все времена) на уровне приема.

Именно в подобном ключе можно говорить о продолжении платоновской традиции в современной русской прозе.

Литература

1. *Барит К.* Мотив телесности в прозе Андрея Платонова [Электронный ресурс] // Русская литература. 2001. № 3. Режим доступа: <http://lib.exdat.com/docs/17019/index-247512.html>.
2. *Каминский Е.* Смягчающие обстоятельства: Рассказ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2017/4/smyagchayushie-obstoyatelstva.html>.
3. *Лидский В.* Игра в пепел: Повесть [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/3/igra-v-pepel.html>.
4. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992.
5. *Немышев В.* Юбилей: Маленькая повесть [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2017/3/yubilej.html>.
6. *Павлов О.* Карагандинские девятины, или Повесть последних дней [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2001/8/pavl.html>.
7. *Пастернак Б. Л.* Доктор Живаго: Роман /сост. Е. Б. Пастернак, В. М. Борисов. М., 1989.
8. *Платонов А. П.* Котлован; Ювенильное море: Повести. М., 1987.
9. *Радбиль Т. Б.* Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://thelib.ru/books/t_b_radbil/yazykovye_anomalii_v_hudozhestvennom_tekste_andrey_platonov_i_dругие-read.html.

РАЗДЕЛ III. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 811.161.1'373.72

И. Ю. Третьякова

Костромской государственной университет
trirfr@mail.ru

БИБЛЕЙСКИЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ В МЕДИА-ТЕКСТАХ

В статье рассматриваются фразеологизмы библейского происхождения, содержащие субстантивные компоненты – имена собственные, называющие библейские персонажи, географические наименования. Данная группа фразеологизмов имеет тесные связи с первоисточником, фразеологизмы являются прецедентными единицами, что обуславливает особенности их употребления в медиа-текстах.

Ключевые слова: фразеологизмы-библейзмы, прецедентные единицы, медиа-тексты.

I. Y. Tretiakova

Kostroma State University
trirfr@mail.ru

BIBLICAL PHRASEOLOGICAL UNITS IN MEDIA TEXTS

The article studies biblical phraseologisms with substantive components – proper names of Biblical characters, geographic objects. This group of phraseological units is tightly connected with the original source, the phraseologisms represent precedent units, which determines the peculiarities of their usage in media texts.

Keywords: biblical phraseological units, precedent units, media text.

Вся мировая культура связана неисчислимыми и прочными нитями с важнейшей для всего христианского мира «Книгой книг» – Библией, с её идеями, философией, образами, сюжетами, текстами. В Библии содержатся многочисленные истории, повествования, легенды, рассказанные разными авторами – пророками, вождями, царями, апостолами, многие из которых были незаурядными личностями – талантливыми художниками слова, поэтами, выдающимися мыслителями, философами. В каждой из пересказанных ими историй заложена какая-либо глубокая философская идея, мораль, важная мысль. Библейские образы и сюжеты легли в основу многих творений выдающихся художников, музыкантов, писателей.

Библия также является источником особой группы устойчивых языковых единиц – фразеологизмов-библейзмов, образованных на основе сюжетов из Ветхого и Нового Заветов. Фразеологизмы-библейзмы (далее ФБ) выражают мировидение людей, философские идеи, морально-этические и правовые нормы общества.

Медийное пространство, в котором освещается широкий круг вопросов, связанных, в первую очередь, с политикой, идеологией, культурой, становится сферой активного функционирования фразеологизмов-библейзмов, являющихся прецедентными единицами, транслирующими заложенные в первоисточнике идейные, нравственные, этические смыслы, созвучные с освещаемыми в медиа-текстах проблемами современного общества.

Следует сказать, что ФБ составляют значительную в количественном отношении группу фразеологического фонда языка: так, в «Энциклопедическом словаре библейских фразеологизмов» [ЭСФБ] зафиксировано более 650 единиц. Однако далеко не все из них активно функционируют в медиа-дискурсе. Определение особенностей использования в современном информационном пространстве одного из видов ФБ и стало предметом данного научного исследования.

В корпусе ФБ примерно одна десятая часть (в ЭСБФ (2) представлено 78 единиц) относится к фразеологизмам с компонентами-онимами: антропонимами (Адам, Ева, Ной, Хам,

Каин, Лот, Иов, Мафусаил, Соломон, Валтасар, Валаам, Ирод, Иисус, Лазарь, Магдалина, Иуда, Фома), топонимами (Вавилон, Египет, Иерихон, Содом, Гоморра, Иерусалим), оронимами (Голгофа), ярко проявляющими свойства прецедентности. Именно за счёт существительных собственных фразеологизмы становятся прецедентными единицами, связываются в сознании носителей языка с текстом Библии, с библейскими сюжетами, героями и «экстраполируют» священную мудрость на реальные жизненные ситуации.

Однако именно прямая связь ФБ с первоисточником стала основной причиной устаревания большей части ФБ с компонентами-онимами. Носители языка (в силу атеистической пропаганды, осуществляемой в СССР, «отлучения» советского народа от веры, от христианского мира) на протяжении десятилетий XX века не имели возможности читать Священное Писание, знакомиться с источником общемировой культуры, а потому многие герои и сюжеты оказались забытыми, а большая часть фразеологизмов – как прецедентных единиц – превратилась в непонятные знаки для целых поколений носителей языка, перешла в пассивный запас, многие же ФБ вообще исчезли из лексикона русских людей. Возрождение основ христианской жизни в российском обществе позволило носителям языка обратиться к Священным книгам, и источниками знаний о христианстве, о религии стали, в первую очередь, Новозаветные книги. Как показали исследования словарного материала, большая часть фразеологических единиц (далее ФЕ), использующихся в языке, источником своего происхождения имеет Евангелие. Так, из 58 ФБ с компонентами-онимами, связанных своим происхождением с Ветхим Заветом, 36 фразеологизмов (две трети) зафиксированы ЭСФБ с пометой «устаревшее»; из 20 ФБ «новозаветных» – с пометой «устаревшее» лишь 3 ФЕ.

Факт утраты большой группы фразеологизмов-библейзмов подтверждают данные, полученные из Фразеологического словаря русского языка (З), где представлено всего 18 ФБ с компонентами-онимами, из них 12 ФЕ из Ветхого Завета (1 фразеологизм отнесён к устаревшим), 6 ФБ – из Нового Завета, без каких-либо помет.

Тем не менее ряд фразеологизмов-библейзмов с компонентами-онимами активно функционирует в речи, в основном в книжной (художественной, публицистической). Причина такой активности, на наш взгляд, обусловлена несколькими факторами. Первый фактор – просвещение, образованность многих носителей языка, которые, несмотря на труднодоступность религиозных первоисточников в прошлом, обладают знаниями семантики и – в силу специфики данной группы ФЕ как единиц прецедентных – происхождения ФБ. Авторы медиатекстов, используя в своих произведениях прецедентные фразеологизмы, рассчитывают на подготовленного читателя, способного раскрыть заложенные во фразеологических единицах культурные смыслы.

Вторым фактором использования ФБ в речи (как в книжной, так и в разговорной) является, на наш взгляд, ослабление связей фразеологизмов с первоисточником, потеря прецедентности, создаваемой за счёт компонентов-онимов, при сохранении значения устойчивого знака. Так, в ряде употреблений ФЕ происходит актуализация элементов семантики, репрезентируемых нарицательными компонентами: ‘крайне развращённая, распутная женщина’ = блудница = *вавилонская блудница*; ‘стечение народа и полная неразбериха, беспорядок, путаница, суматоха’ = столпотворение = *вавилонское столпотворение*; ‘человек сомневающийся во всём, скептик’ = неверующий = *Фома неверующий*. Связь значения фразеологизмов с библейскими образами становится несущественной, семантика фразеологизмов строится на основе семантики нарицательных компонентов, процесс понимания фразеологического смысла не составляет трудностей, и ФЕ используется в речи широким кругом носителей языка. Схожее явление наблюдается при использовании фразеологизмов библейского происхождения, не имеющих компонентов-онимов, – *метать бисер перед свиньями, волк в овечьей шкуре, суeta суeta* и др. Данные фразеологические единицы получили широкое употребле-

ние именно потому, что для понимания их смысла особо не требуется установления этимологических связей с первоисточником.

Третьим фактором активности ФБ в речи, в первую очередь в современных СМИ, в произведениях, рассчитанных на подготовленного читателя, является (в противоположность предыдущему) связь ФЕ с текстом – первоисточником. Как уже было сказано выше, в Библии глубоко освещаются нравственно-этические основы внутреннего мира человека и жизни общества. Фразеологизмы библейского происхождения, разумеется, также участвуют в выражении сакральных смыслов прецедентного текста. Большая часть ФЕ входит во фразеосемантические поля «Обман», «Предательство», «Жестокость», «Распутство», «Терпение», «Жертвенность», «Подвиг», «Справедливость» и др., а значит, активно используется в современных текстах, затрагивающих вопросы идеологии, морали, нравственности, имеющих большой резонанс в жизни современного общества, характеризующейся нестабильностью, конфликтностью, а подчас и трагичностью. Как показал анализ языкового материала, самыми частотными фразеологизмами в текстах СМИ являются ФБ *принести жертвы Молоху, поцелуй Иуды, Каинова печать, идти на Голгофу (путь на Голгофу), вавилонская блудница*.

ФЕ *принесит жертвы Молоху* ('о безжалостном, жестоком обращении с кем-либо') является одной из самых функционально активных единиц при характеристике событий, связанных с военными действиями, с массовым уничтожением людей, с проявлениями жестокости, насилия, особенно по отношению к детям. См.: «С учётом неизбежного демократического спада Украина будет отброшена на 25 лет назад. ... План призыва на военную службу в Одессе – 20 000 человек. А теперь эту цифру экстраполируйте на все города-миллионники, областные центры, области, районы. ... Я не буду акцентировать внимание на том, что всех этих мобилизованных хотят коллективно повязать кровью, это и так понятно. ... *В жертву Молоху приносится* всё будущее Украины, её жителей» (5); *В жертву Молоху*, или о технологии уничтожения семьи. Современные “демократизаторы” XXI века делают с детьми и подростками то же самое, вводя во всех “цивилизованных странах” ювенальную юстицию. Уполномочивают органы опеки забирать детей из тех семей, из которых они посчитают нужным. Устанавливают презумпцию виновности родителей с объявлением детей собственностью государства, с фактическим отбором у родителей права воспитывать собственных детей. И это происходит во всех странах Евросоюза, Израиле, США, а теперь и России» (10).

Одним из частотных в употреблении фразеологизмов является ФБ *поцелуй Иуды / Иудин поцелуй* ('предательский поступок, лицемерно прикрытый проявлением любви, дружбы'), причём данный фразеологизм используется для характеристики самого широкого круга лиц. См. о передаче президентских полномочий от Ельцина к Путину: «У Путина есть немало серьёзных препятствий в осуществлении поставленной перед ним задачи, но ничто не может сравниться с публично высказанным в его адрес одобрением президента! Титул “преемника” в российской политике равносителен *Иудиному поцелую смерти!*» (4); «Скандал вокруг совместного заявления глав украинских церквей, поддержавших курс на сближение с Европой, на днях получил продолжение. Своё отношение к вопросу о евроинтеграции выразили монахи Свято-Успенской обители. Они заявили о том, что “европейское цивилизационное пространство” украинскому народу не нужно и что глава Украинской православной церкви (Московского патриархата) митрополит Владимир, поддержавший интеграцию с ЕС, выразил лишь своё личное мнение. Довод церковных иерархов о том, что сближение с Европой не противоречит отношениям с Россией, монахи отвергли, усмотрев в этом параллели с *библейским поцелуем Иуды*» (12).

ФБ *каинова печать* ('отпечаток, след, признак чего-либо порочного, преступного') используется как средство негативной характеристики тех, кто преступил правовые, нравственные законы. См.: «Почему всякий раз, когда Америке охота кого-то обдурить, она вспоминает

про “химическое оружие”? Это что-то сродни тому, как убийцу всегда тянет на место преступления. Это такая *психологическая каинова печать*» (9); «Царь-мученик понимал не только безысходность для русского самодержавия и для него лично девятого вала революционного подъема 1917 года. На духовном плане он видел волю Божью, которая занесла над разуверившейся Россией – нет, не меч даже, а хирургический скальпель, чтобы иссечь из больного русского тела раковую опухоль нигилизма и сатанизма. Как думающий человек в этом контексте смеет вульгарно охаивать последнего русского монарха, совершившего по сути жертвенное всеприношение Богу и своему народу! А мы все? Не лежит ли тенью и на нас, потомках тех “вихрей враждебных”, *каинова печать вероотступничества и жертвенного заклания невинного агнца?*» (8); «*Каинова печать*, в которую так стремительно превратились почти все российские СМИ, неразрывно связана с каиновой властью. Эта власть неизбежно рухнет, причём это может произойти внезапно и в любой момент. Сотрудникам *каиновой печати* стоило бы подумать, что они будут делать, когда это произойдёт» (13).

ФБ *идти на Голгофу* (‘подвергаться тяжёлым нравственным и физическим испытаниям, страданиям, избрать подвижническую жизнь, мученическую судьбу’) – один из немногих фразеологизмов, использующихся для выражения положительной оценки поступков людей в трагических, требующих самопожертвования ситуациях. См.: «Тухчарская Голгофа русской заставы. ... Нет больше на высотке войсковой заставы. Вместо неё возвышается православный крест, символ вечной победы жизни над смертью. Их было тринадцать, шестеро приняли смерть, *взойдя на Голгофу*» (6); «*Вся книга – рассказ о том пути, по которому русский офицер Антон Иванович Деникин *взошёл на свою Голгофу. Поднялось на свою Голгофу* и офицерство, поделившееся на белых и красных, весь народ, раскол которого на части не изжит и по сию пору*» (11); «Работа у пожарных без натяжки – фронтная. В скорбные дни и ночи Чернобыля мы все впервые, может быть, поняли это с особой остротой. И шесть могил чернобыльских пожарных, лежащих сегодня на Митинском кладбище, – тех, что приняли свой смертный бой, но не отступили, *прошли свою огненную Голгофу до конца*, – этому вечное свидетельство» (7).

Библейские фразеологизмы с компонентами-онимами используются в медиа-текстах не только в традиционном, но и в трансформированном виде (см. выше *Иудин поцелуй смерти, психологическая каинова печать, каинова печать вероотступничества, пройти свою огненную Голгофу до конца* и др.), что является подтверждением свободного владения единицами фразеологического фонда русского языка многими авторами, а также их умения творчески преобразовывать языковые ФЕ, конкретизируя их семантику применительно к ситуациям, увеличивая степень выражения экспрессивности, актуализируя фразеологические образы.

Фразеологизмы-библейзмы, несмотря на их «поредевшие ряды», по-прежнему остаются языковыми единицами, в силу своей природы связанными с библейской философией и идеологией, которая «поощряла добро, чистоту помыслов и поступков и осуждала зло во всех его проявлениях. Библия и библейская фразеология несут в себе нравственно-дидактический заряд огромной силы» (1, 188). Поэтому библейзмы так востребованы в медиа-текстах.

Литература

1. Дубровина К. Н. Библейские фразеологизмы в русской и европейской культуре. М., 2012.
2. Дубровина К. Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов. М., 2010.
3. Фразеологический словарь русского языка / Л. А. Войнова, В. П. Жуков, А. И. Молотков, А. И. Фёдоров; под ред. А. И. Молоткова. М., 1986.

Источники языковых материалов

4. *Евстратов А.* Безумные и опасные сюрпризы Ельцина [Электронный ресурс] // Советская Россия. 12.08.1999. № 88. Режим доступа: readtiger.com/www.sovross.ru/old/1999/htm (дата обращения: 09.10.2017).

5. *Ивакин А.* В жертву Молоху войны приносится будущее Украины. Живой журнал [Электронный ресурс]. Режим доступа: varjag-2007.livejournal.com/6259004.html (дата обращения: 07.10.2017).
6. *Илющенко Р.* Чеченская война. Память. Тухчарская Голгофа русской заставы [Электронный ресурс]. Режим доступа: warchechnya.ru/index/pamjat_tukhcharskaja_golgofa_russkoj_zastavy/0-68 (дата обращения: 19.09.2017).
7. *Кедров А.* Скорбные дни и ночи Чернобыля [Электронный ресурс] // Правда. 10.03.1988. № 59. Режим доступа: <http://oldgazette.ru/pravda/index1.html> (дата обращения: 03.08.2017).
8. *Розанов В.* Отречение императора и каинова печать. Сообщество «Патриотизм, казачество, Россия» [Электронный ресурс] // Завтра. Режим доступа: zavtra.ru/blogs/otrechenie_imperatora_i_kainova_pechat (дата обращения: 19.09.2017).
9. *Селиванов Ю.* Киевская хунта помогла российской стратегической авиации [Электронный ресурс]. Режим доступа: geo-politica.info/kyevskaya-khunta-pomogla-rossiyskoj-strategicheskoj-aviatsii.html (дата обращения: 29.11.2016).
10. *Сиденко Я.* В жертву Молоху, или О технологии уничтожения семьи. Живой журнал [Электронный ресурс]. Режим доступа: tarig.livejournal.com/4123625.html (дата обращения: 07.10.2017).
11. *Стариков Н.* Антон Деникин. Путь русского офицера [Электронный ресурс] // Биографии и мемуары. Режим доступа: knignik.net/biografii-i-memuary/11074-anton-denikin-put-russkogo-oficera.html (дата обращения: 09.10.2017).
12. *Тищенко М.* Украинскую церковь втянули в скандал вокруг евроинтеграции [Электронный ресурс]. Режим доступа: lenta.ru/articles/2013/10/07/Ukraine/ (дата обращения: 09.10.2017).
13. *Яковенко И.* Каинова печать [Электронный ресурс] // Новости России. Режим доступа: about.ru.com/2015/03/11826/ (дата обращения: 19.09.2017).

УДК 821.161.1.09"18/19"; 811.161.1

М. А. ФокинаКостромской государственный университет
jan22284@kmtm.ru**ПЕРИФРАСТИЧЕСКИЕ ИМЕНОВАНИЯ ПИСАТЕЛЕЙ
В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ**

В статье рассматриваются особенности структуры, семантики и функционирования известных перифрастических характеристик русских писателей, анализируются продуктивные модели перифраз и выявляются их индивидуально-авторские употребления в художественном и публицистическом дискурсах.

Ключевые слова: перифраз, перифрастическое сочетание, крылатые единицы, индивидуально-авторское употребление, дискурс.

M. A. FokinaKostroma State University
jan22284@kmtm.ru**PERIPHRASTIC NAMES OF WRITERS IN MODERN RUSSIAN**

The article centres around the peculiarities of structure, semantics and functioning of well-known periphrastic characteristics of Russian writers. It also deals with productive models of periphrases and their usage in authors' individual writing styles both in fiction and journalism.

Keywords: periphrasis, periphrastic word combination, catchphrases, the author's original usage, discourse.

Использование перифраз в художественной речи исторически связано с тенденцией европеизации русского литературного языка в конце XVIII – начале XIX вв. Приём перифразирования был заимствован русскими писателями из французской литературы. Одними из первых перифрастические метафоры на французский манер создавали Н. М. Карамзин и А. С. Пушкин. Известным крылатым выражением стала пушкинская перифрастическая характеристика Д. И. Фонвизина: *сатиры смелый властелин*.

Термин *перифраз* по происхождению является греческим словом, в переводе означает 'окольная речь'; это вид тропа, оборот речи, который представляет собой описательное сочетание, употребляющееся вместо одного слова или имени, а также имени и фамилии (3, 23). Например: *гениальный автор «Войны и мира»* (Лев Толстой); *создатель бессмертной комедии «Горе от ума»* (А. С. Грибоедов); *блестящий преемник В. А. Жуковского* (А. С. Пушкин); *великий кобзарь* (Т. Г. Шевченко); *поэт революции* (В. В. Маяковский); *русский Леонардо да Винчи* (М. В. Ломоносов); *рыцарь мечты* (А. Грин) и т. д.

В отечественном языкознании проблемам научного описания, типологии, функционирования в речи и лексикографирования перифрастических сочетаний посвящены исследования М. А. Бакиной, Ю. А. Бельчикова, Т. И. Борисовой, Т. С. Бытевой, В. П. Григорьева, С. Я. Макаровой, Л. Н. Синельниковой и др. В научной монографии Т. С. Бытевой «Очерки по русской перифрастике» (2008) представлен алфавитный список современных перифрастических сочетаний, который включает около 1500 единиц, наиболее употребительных в публицистической речи (3, 258–292).

Охарактеризуем подробнее перифрастические именованья русских писателей. Исследовательский материал отбирался нами по «Большому словарю крылатых слов русского языка» (2005). Было выявлено более 20 перифрастических сочетаний, прочно вошедших в состав современного литературного языка и ставших широко известными образными выражениями. Среди них значительная часть – это индивидуальные характеристики отдельных писателей: *солнце русской поэзии* (Пушкин); *великий писатель земли русской*; *зеркало русской революции* (Лев Толстой); *буревестник революции* (Максим Горький) и др. Некоторые перифрастические именованья являются групповыми характеристиками писателей: *вечные спутники*; *инжене-*

ры человеческих душ; пишущая братия. Традиционно метафорические перифразы создаются по двум продуктивным моделям: 1) существительное + существительное в родительном падеже (генитивные метафоры); 2) прилагательное (причастие) + существительное.

Метафорический оборот *вечные спутники* восходит к названию книги Д. С. Мережковского «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» (1897), где автор характеризует великих писателей прошлого. В «Повести нашего времени» М. М. Пришвин пишет: «Много книг я прочитал, прежде чем выбрал себе в *вечные спутники* десять мудрецов, и, перечитывая их во множестве раз, приобрёл священное уважение к слову» (2, 75). К смысловым коррелятам перифрастического выражения относятся синонимическое словосочетание *десять мудрецов*, являющееся здесь перифразируемым номинатом, и экспрессивная оценочная характеристика *священное уважение к слову*.

Общеизвестный перифраз *инженеры человеческих душ* принадлежит И. В. Сталину (1932), так он назвал советских писателей, которые глубоко и тонко передают психологию поведения, внутренний мир героев. В постсталинские времена этот метафорический оборот в трансформированном виде нередко становится средством создания иронии. Например, в публицистической статье, напечатанной в «Литературной газете» (1989), читаем: «Начинающий литератор считал себя пока ещё *техником человеческих душ*» (2, 201). Замена компонента *инженер* → *техник* передаёт меньшую степень проявления писательского мастерства, таланта, владения необходимыми профессиональными навыками и недостаточность жизненного опыта молодого автора, что семантически усиливается словами контекстного окружения *пока ещё*.

Обратим внимание на особенности употребления крылатых перифрастических именованных в поэтической речи. Проанализируем фрагмент стихотворения Евгения Евтушенко «Памяти Ахматовой»:

Ахматова двувременной была.
О ней и плакать как-то не пристало.
Не верилось, когда она жила,
Не верилось, когда её не стало.

Она ушла, как будто бы напев
Уходит вглубь темнеющего сада.
Она ушла, как будто бы навек
Вернулась в Петербург из Ленинграда.

Она связала эти времена
В туманно-тенивое средоточье,
И если Пушкин – *солнце*, то она
В поэзии пребудет *белой ночью*.

Здесь Евтушенко характеризует Ахматову как поэта, соединившего в своей жизни и творчестве две исторические эпохи, два времени. Раскрытию этого смысла служат противопоставленные топонимы-символы, по-разному именующие один город: *Петербург* – *Ленинград* (дореволюционная Россия и послереволюционная советская страна). А также автор создаёт оригинальный словообразовательный окказионализм *двувременный*, образованный путём контаминации (сравним с общеязыковыми прилагательными: *двуязыковый* + *одновременный*).

В анализируемом стихотворении находим две перифрастические метафоры, характеризующие поэтов разных эпох: *солнце* (Пушкин); *белая ночь* (Ахматова). Эти перифразы также противопоставлены семантически, они способствуют углублению общего смысла текста: Ахматова соединила не только две социально-исторические эпохи, но и два века русской

поэзии – золотой и серебряный. Метафора *солнце* представляет собой одну лексему – компонент полного перифрастического сочетания *солнце русской поэзии*. В тексте осуществляется эллиптирование известного крылатого выражения, которое восходит к некрологу на смерть А. С. Пушкина, составленному В. Ф. Одоевским: *Солнце нашей поэзии закатилось!* Второй перифраз *белая ночь* употребляется в единственном числе, хотя чаще всего в речи обычно используется форма множественного числа фразеологизма *белые ночи* ‘северные летние ночи, когда вечерние сумерки непосредственно переходят в утренние без наступления темноты’ (5, 147). В результате актуализации грамматической формы числа подчёркивается поэтическая уникальность, творческая индивидуальность Анны Ахматовой, талантливо отразившей разные стороны городской жизни Петербурга – Ленинграда, яркой приметой которого являются белые ночи.

Таким образом, перифрастические именованья русских писателей широко употребляются в художественном и публицистическом дискурсах. Все перифразы подразделяются на две группы: общеязыковые перифрастические сочетания, зафиксированные словарями, в т. ч. вошедшие в фонд крылатых единиц русского языка; индивидуально-авторские метафорические именованья, отражающие характерные речевые особенности конкретного писателя. Обычно в контексте осуществляется тесное смысловое взаимодействие слова / словосочетания-номината и перифрастического выражения. Перифразы являются ярким художественным приёмом создания иронии, иносказания, двойной актуализации смысла, семантически объёмных оценочных характеристик, они способствуют формированию общей текстовой модальности и представляют собой одну из лингвистических универсалий, свойственных современному литературному языку.

Литература

1. Бакина М. А., Некрасова Е. А. Эволюция поэтической речи XIX–XX вв. Перифраза. Сравнение. М., 1986.
2. Берков В. П., Мокиенко В. М., Шулежкова С. Г. Большой словарь крылатых слов русского языка. М., 2005.
3. Бытёва Т. И. Очерки по русской перифрастике: Монография. М., 2008.
4. Григорьев В. П. Слово – образ – денотат: К проблеме перифразы // Н. А. Некрасов и русская литература: Тезисы докладов и сообщений межвузовской конференции. Кострома, 1971. С. 122–125.
5. Фразеологический словарь русского литературного языка: в 2 т. / сост. А. И. Фёдоров. Т. 2. М., 1997.

УДК821.161.1.09"19"

А. Э. Павлова

Костромской государственной университет
alla0826@ya.ru

**ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОЕ ПОЛЕ «СЧАСТЬЕ» В ПЬЕСАХ А. Н. ОСТРОВСКОГО
«ГРОЗА», «БЕСПРИДАННИЦА», «НЕ ОТ МИРА СЕГО»**

Статья посвящена изучению фразеологических единиц в аксиологическом аспекте в драматических произведениях А. Н. Островского. В результате сопоставительного анализа аксиологической фразеологии в пьесах Островского выявляются базовые культурные ценности, а также декодируется картина мира автора и персонажей.

Ключевые слова: фразеологическое поле, аксиологический аспект изучения, А. Н. Островский.

A. E. Pavlova

Kostroma State University
alla0826@ya.ru

**THE PHRASEOLOGICAL FIELD «HAPPINESS»
IN THE DRAMAS BY A. N. OSTROVSKY: “THE STORM»,
«WITHOUT A DOWRY», “NOT OF THIS WOLD»**

The article is dedicated to research of phraseological units in the axiological aspect in the dramas by A. N. Ostrovsky. In the issue of comparative analysis of axiological phraseology in the dramas by A. N. Ostrovsky basic cultural values are revealed; the author's and characters' views are decoded.

Keywords: phraseological field, axiological aspect of study, A. N. Ostrovsky.

На современном этапе развития лингвистики особую актуальность приобретает исследование и описание фразеологических единиц в аспекте проблемы человеческого фактора в языке (см. работы В. Н. Телии, Л. К. Байрамовой, Г. А. Багаутдиновой и др.). Целью настоящей статьи является рассмотрение особенностей использования фразеологизмов поля «счастье» в пьесах А. Н. Островского «Гроза», «Бесприданница», «Не от мира сего» в аксиологическом аспекте изучения.

Высшая человеческая ценность – счастье – нашла своё отражение и в творчестве Островского. В пьесах «Гроза», «Бесприданница», «Не от мира сего» автором представлены базовые ценностные ориентиры через главных героинь пьес – Катерину Кабанову, Ларису Огудалову, Ксению Кочеву. Для каждой из них счастье – это истинная любовь, гармония взаимоотношений, однако окружающий их мир, в котором настоящие ценности изменены, «губит» их.

Так, душа главной героини «Грозы» Катерины жаждет настоящей гармонии, однако ей приходится жить в мире биполярности и диссонансов. ФЕ с компонентом *душа* частотно использованы автором пьесы, что подчеркивает особенность мироощущения главной героини, так как она живет душой: «*души не чаяла*»; «*камнем ляжет на душу*», «*успокой ты мою душу*», «*отдать Богу душу*», «*тянуться всей душой*» и др. Субъективное представление Катерины о счастье воплощено в символах птицы, крыльев, порхающей бабочки, что реализует представление героини о счастье как о свободном волеизъявлении. Её нравственные требования к себе безграничны: для Катерины большим грехом является жизнь с нелюбимым человеком, отсюда возникают ФЕ с компонентом *душа*, выражающими аксиологическую категорию «несчастье»: «*ФЕ ляжет на душу камнем, погубить душу*» и др. Фразеологическое поле «несчастье» также представлены ФЕ *вести в беду, свет божий не мил, в беду попасть, быть греху, с тяжелым сердцем, до гробовой доски* и др. Таким образом, для реализации ценностной категории *счастья* автором использован прием антитезы, поскольку данная философская категория осмысливается через противоположную категорию *несчастья* посредством противопоставления фразеологических полей «счастье» – «несчастье».

Проблема противостояния характера и внутреннего мира человека порядкам и нравам общества, в котором он живет, раскрывается и в пьесе Островского «Бесприданница». Главная

героиня Лариса Огудалова как бы парит над миром обывателей (недаром ее имя в переводе с греческого «чайка»), что объединяет ее образ с образом Катерины. Её душа так же, как и душа Катерины, жаждет настоящей любви и свободной жизни. Но в пьесе зарождается конфликт, в котором Лариса становится жертвой тех ценностей, которые исповедует общество, базирующееся на лжи, лицемерии, насилии. Ключевым фразеологизмом, характеризующим сложившееся понимание счастья в обществе, становится ФЕ *бежать от счастья* в реплике Хариты Игнатьевны, обращенной к дочери: «*Ты от своего счастья бежишь*». Под счастьем мать подразумевает материальные ценности, но данное понимание счастья полностью противоречит взглядам самой Ларисы. Здесь ФЕ *бежать от счастья* не только реализует концептуальное содержание пьесы, но и выполняет текстообразующую функцию. Ларисе Огудаловой хочется бежать куда глаза глядят: «Но пусть там и дико, и глухо, и холодно; для меня после той жизни, которую я здесь испытала, всякий тихий уголок покажется раем». ФЕ *бежать от счастья* подвергается двойной актуализации: компонент *бежать* используется автором в прямом и переносном смысле. В конце пьесы Лариса все-таки убегает, однако этот побег не приносит ей счастья. В данной пьесе автор снова использует ФЕ с компонентом *душа*. В тексте пьесы ключевым становится ФЕ *заглянуть в душу* в монологе Ларисы: «*Все себя любят! <...> Никогда никто не постарался заглянуть ко мне в душу, ни от кого я не видела сочувствия, не слыхала тёплого сердечного слова. А ведь так жить холодно!*» Аксиологическая фразеология «счастья» представлена в пьесе в количественном отношении не столь значительно, как в пьесе «Гроза», однако данные фразеологизмы выполняют важную концептуальную роль: компоненты *душа*, *сердце* в составе представленных ФЕ символически указывают на истинные ценности человека, средоточием которых являются сердце и душа человека.

В последней пьесе Островского «Не от мира сего» обнаруживаются знакомые темы, сюжеты и образы. Главная героиня пьесы, Ксения Васильевна Кочуева, от других персонажей отличается высоким уровнем нравственности и своим пониманием счастья. По ее мнению, любовь – это чувство, с помощью которого можно «*покорить* какое угодно *сердце*». Ее муж так и говорит: «*У них своя логика, логика сердца*». Монолог главной героини помогает раскрыть её внутренний мир и понять, насколько важна в её жизни любовь для того, чтобы ощутить себя счастливой: «*Любовь – это цель жизни, венец всех желаний, торжество! <...> Женщины кроткие, скромные меньше всего имеют надежды на это счастье; но зато они дорожат его ценят. <...> Загляните в душу такой женщины! Ведь это храм, где совершается скромное торжество добродетели*». Самой яркой характеристикой главной героини являются слова Елохова «*не от мира сего*», которые на протяжении пьесы повторяются не раз, именно они выносятся в заголовок пьесы. ФЕ *не от мира сего* выполняет концептообразующую функцию, представляя героиню как женщину тонко чувствующую, живущую сердцем, душой. В речи героини так же, как и в речи Катерины, Ларисы, неоднократно используются фразеологизмы с компонентом *душа*, *сердце*, что выявляет авторские интенции.

Таким образом, фразеология пьес драматурга объединяется разнообразными системными связями, что служит раскрытию важнейших сторон идейно-тематического содержания его произведений. Анализ ФЕ поля «счастье»/«несчастье» в пьесах «Гроза», «Бесприданница», «Не от мира сего» помогает выявить авторское отношение к философской категории «счастье» как проявлению духовных ценностей человека.

Литература

1. Багаутдинова Г. А. Байрамова Л. К. Аксиологическая фразеология о счастье // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. Казань, 2006. С. 53–67.
2. Байрамова Л. К. Счастье и несчастье как ценность и антиценность во фразеологической парадигме русского, татарского, немецкого, французского языков. Казань, 2012.
3. Телия В. Н. Первоочередные задачи и методологические проблемы исследования фразеологического состава языка в контексте культуры // Фразеология в контексте культуры. М., 1999. С. 13–25.

УДК 821.161.1.09"19"

Е. В. Цветкова

*Костромской государственный университет
elv15@list.ru*

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ПАРАМЕТРИЗАЦИЯ В ПЬЕСЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО «СТАРЫЙ ДРУГ ЛУЧШЕ НОВЫХ ДВУХ»

В статье характеризуется лексика, представляющая пространственную параметризацию в пьесе А. Н. Островского «Старый друг лучше новых двух». Это и имена нарицательные, и имена собственные (собственно топонимы и микротопонимы), роль которых не ограничивается локативной функцией.

***Ключевые слова:** пьеса А. Н. Островского «Старый друг лучше новых двух», пространственная параметризация, топонимия, микротопонимия.*

Ye. V. Tsvetkova

*Kostroma State University
elv15@list.ru*

SPATIAL PARAMETRIZATION IN THE PLAY «AN OLD FRIEND IS BETTER THAN TWO NEW ONES» BY ALEXANDER OSTROVSKY

The vocabulary that represents spatial parametrization in the play «An Old Friend is Better than Two New Ones» by Alexander Ostrovsky is characterized in the article. These are either common nouns or proper nouns (toponyms proper and micro-toponyms), their role goes behind the casus locative function.

***Keywords:** play «An Old Friend is Better than Two New Ones» by Alexander Ostrovsky, spatial parametrization, toponymy, micro-toponymy.*

«Мы с Добролюбовым её прочли и нашли, что она в своём роде великолепна – то есть вполне достойна Вашего дарования», – так писал Н. А. Некрасов А. Н. Островскому о его пьесе «Старый друг лучше новых двух», работа над которой была завершена в 1860 г. (4, 445–446). Как и другие произведения Островского, такова она и с точки зрения её языка. Известно, насколько серьёзно относился драматург к языку своих творений. Немаловажную роль в этой пьесе играют так называемые пространственные наименования, представляющие её пространственную параметризацию. Это и имена собственные (топонимы разных типов), и имена нарицательные (названия различных неединичных объектов).

Оценённые И. И. Панаевым как «мастерски набросанные картинки», «так поразительно верные натуре» (4, 446), эти, по определению Островского, «картины из московской жизни» неслучайно содержат так называемые «московские» названия. Именно ими и ограничивается небольшой список собственно топонимов, имеющих в пьесе: Москва, Марьино роща, Эльдорадо.

Макротопоним Москва звучит всего один раз (по сведениям частотного словаря языка А. Н. Островского, в художественных произведениях драматурга он встречается 359 раз, а во всех текстах – 2164 раза, относясь к тысяче самых частых слов (1, 581, 655)). Произносит его титулярный советник Прохор Гаврилыч Васютин, вернувшийся (после того, как его женитьба на богатой невесте не состоялась) к дочери мещанки Татьяны Никоновны Оленьке, на которой он ранее обещал жениться:

Прохор Гаврилыч. А ведь я жениться-то раздумал.

Оленька. Какое же нам до этого дело! Женитесь вы или не женитесь, нам решительно всё равно.

Татьяна Никоновна. Да полно, сами ли раздумали?

Оленька. Не карету ли подали?

Прохор Гаврилыч. Кому это карету? Мне-то? Посмотрел бы я! Я сам не захотел. Что, думаю, связывать-то себя! Жениться-то я ещё всегда успею. Невест, что ли, мало в Москве-то! (4, 322).

Названия излюбленных мест народных гуляний Марьино роща (местность, прилегавшая к слободе Марьино) и Эльдорадо (увеселительный сад; слово *эльдорадо* известно в значении

‘место, где можно обогатиться’; Эльдорадо, Эль-Дорадо – мифическая южноамериканская страна, полная золота и драгоценных камней, первое упоминание о которой связывают с открытием Америки) произносит (в разговоре с Прохором Гаврилычем, который сначала едет засвидетельствовать своё почтение невесте, нужной ему только из-за её богатства) купец Вавила Осипович Густомесов, ведущий разгульную жизнь:

Прохор Гаврилыч. Ну, какие у тебя планы? Куда мы с тобой нынче вечером?

Купец. Планы у меня вот какие: перво-наперво в Марьину рощу съездить засветло; а оттуда по дороге в Эльдораду (4, 314).

Оба топонима произнесены по одному разу.

Действие пьесы происходит в пределах небольшого деревянного дома Татьяны Никоновны (Первое и Третье действия) и в доме Васютиных (Второе действие). Однако из речи героев мы узнаём об особенностях окружающего их пространства. В их разговорах упоминаются такие объекты, как суд, присутствие, трактир, рынок, магазин, пансион, а также место за городом, «разные места». Все эти наименования в пределах небольшого пространства в определённой степени могут выполнять функции микропонимов, однако в рамках описываемого в пьесе эта их роль в полной мере не раскрывается.

В общем едином пространстве пьесы у каждого героя есть своё, наиболее значимое для него пространство. Так, для купца и тут наиболее важными являются трактир и место для отдыха за городом, да и для Прохора Гаврилыча приятнее туда отправиться, а не к выгодной для него невесте:

Купец. А я тебя, барин, вчера долго ждал. Я с вашим сынком теперь, сударыня, всё равно что неизменное копьё: куда он, туда и я. Вот уж другую неделю с ним путаемся, расстаться не могу, всё и едим вместе. Коли он по делу куда зайдёт, я на дрожках подожду либо в трактире посижу. А глядишь, к вечеру кулечек захватим, да и за город махнём, на травке полежать. Под кустиком-то оно приятно.

Прохор Гаврилыч. Мы и нынче с тобой вместе поедем.

Анфиса Карповна. Ты с отцом поедешь.

Прохор Гаврилыч. Ну, что ж! Он за нами поедет. Ты подожди в трактире! Я оттуда скоро. Что там долго-то делать? Посидим, поговорим, да и кончено дело. Там ведь сухо; кроме чаю, ничем не попотчуют. Да и разговаривать-то с ними, из пустого-то в порожное пересыпать, тоже скука возмёт (4, 312–313).

Не случайно места, которые посещают эти «кутилы» определяются как «разные»:

Пульхерия Андревна. А вот слушайте! «Вчерашний, говорит, день нас жених в большое сомнение ввёл». А он, знаете ли, какую штуку отколот! Поехал из дому-то уж выпивши, с приятелем со своим, с подрядчиком, да, видно, им мало показалось, так они ещё по разным местам заезжали. Где уж они там плутали – это неизвестно; только к невесте-то он явился уж часу в одиннадцатом и всё с этим с Вавилой Осиповичем. Ну, можете себе представить, каковы соколы налетели!» (4, 320).

Жене чиновника Пульхерии Андревне Гущиной, которой до всего есть дело (Татьяна Никоновна о ней: «Это наш телеграф; нам газет не нужно получать. А ведь и достаётся ей, бедной, за сплетни; ну, да благо невзыскательна; поругают, прогонят: она опять придёт как ни в чём не бывала! Уж я сколько раз гоняла, вот всё идёт» (4, 289)), и Татьяне Никоновне приятнее обсудить разговоры, услышанные на рынке:

Пульхерия Андревна. У нас хоть по крайней мере этого нет. А у Чепчуговых вчера история-то вышла: мне кухарка их сегодня на рынке сказывала, – вот так уж комедия!

Татьяна Никоновна. Сохрани господи!

Пульхерия Андревна. Сила-то, что ли, у ней не берёт, так она какую же штуку придумала: взяла да мужу вареньем и лицо и бороду и вымазала. Насилу отмyli. Ну, скажите, на что же это похоже! (4, 291).

Пространство, с которым связана жизнь всеведущей Пульхерии Андревны, на самом деле намного шире:

Оленька. Найдёт что-то наша Пульхерия Андревна.

Татьяна Никоновна. Мало ли у ней дела-то! У ней ведь опека большая, не одни мы с тобой. Разве скоро всю нашу палестину-то обходишь! А она уж как вышла из дому, так всех знакомых навестит.

Оленька. Уж она, чай, всё разнюхала; хоть бы рассказала пришла (4, 318).

Слово *палестина*, пришедшее в русскую народную речь из церковно-славянского языка, в котором оно называло территорию в Передней Азии, в толковых словарях современного русского языка характеризуется как устаревшее и разговорное, имеющее значения ‘местность, край’, ‘большое пространство, большая полоса (земли, леса, покоса и т. п.)’ (2, 776; 6, 54–55); в диалектах, в том числе и костромских (по материалам наших диалектологических экспедиций), оно имеет значения ‘участок земли’, ‘поляна в лесу’, ‘подсечный участок в лесу’ и др. (5, 167). Народ так называет отечество, отчизну, родину, родные, домашние места (3, 11). Употребляется оно в выражениях *в нашей палестине*, *в наших палестинах* ‘в наших краях, родных местах’ (7, 191).

Взгляд Оленьки устремлён на улицу:

Татьяна Никоновна. Да, вот, сударыня, я было и забыла! Позвольте-ка вас спросить: какого вы это чиновника приучили мимо окон шляться?

Оленька. Никого я не приучала, а и запретить, чтобы по нашей улице не ходили, тоже никому нельзя. Никто нашего запрету не послушает.

Татьяна Никоновна. Что ты мне толкуешь! И без тебя я знаю, что запретить никому нельзя. Жильцы-то вон что говорят: что как он пройдёт, ты накинешь что-нибудь на плечи да и потреплешься за ним (4, 287–288).

Оленька (взглянув в окно). Ах, бесстыжие глаза! Да он ещё сюда идёт – хватило у него совести-то! Маменька, пускай он к нам войдёт; не иди же мне к нему на улицу со слезами-то! (4, 297).

Образ улицы, как в речи героев, так и в авторских ремарках, представлен через окно, на котором нет занавески: «Небольшая комната; направо окно на улицу, подле окна стол, на котором лежат разные принадлежности шитья; прямо дверь; налево за перегородкой кровать» (4, 285). Именно здесь, у стола, сидит Оленька, «шьёт и поёт вполголоса» (там же), наблюдая за происходящим на улице и показывая себя:

Татьяна Никоновна. Знаешь что, Оленька, я хочу тут к окну-то занавеску повесить. Оно, конечно, красота небольшая, а всё как будто лучше.

Оленька. А я так думаю, что нё к чему.

Татьяна Никоновна. А к тому, что прохожие всё заглядывают.

Оленька. Что ж, вы боитесь, что сглазят нас с вами? (4, 286).

Пространственная лексика (как апеллятивная, так и проприальная) в пьесе выполняет не только локативную функцию. Она важна также, например, и для характеристики (чаще не явной) героев, более точного их представления, раскрытия особенностей их отношений друг с другом, их восприятия окружающего мира и т. д., а также и для понимания авторской позиции. В «картинах московской жизни» пространственная (так называемая московская) лексика, в том числе и топонимия, в определённой степени участвует в создании образа Москвы (см. об этом, например, (8)), имеющей большое значение в жизни и творчестве драматурга.

Литература

1. А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. Кострома; Шуя, 2012.
2. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 2000. 1536 с.
3. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 3. М., 1980.
4. *Островский А. Н.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. М., 1959.
5. Словарь русских народных говоров. Вып. 25. Л., 1990.
6. Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. Т. 9. М.-Л., 1959.
7. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 3 / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва. М., 1987.
8. *Цветкова Е. В.* Тема Москвы в творчестве А. Н. Островского (Топонимический этюд) // А. Н. Островский. Материалы и исследования: сб. науч. трудов / отв. ред., сост. И. А. Овчинина. Шуя, 2006. С. 271–278.

УДК 821.161.1.09"19"

С. В. МасленниковКостромской государственной университет
saimon1409@mail.ru**ПАРЕМИИ В ИСТОРИЧЕСКИХ ХРОНИКАХ А. Н. ОСТРОВСКОГО**

В статье рассматривается функционирование паремий в исторических пьесах А. Н. Островского «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» (1861), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866), «Тушино» (1866). Островский в бытовых и исторических произведениях часто употребляет пословицы и поговорки, которые могут встречаться как в узуальном, так и в трансформированном виде. В трёх исторических хрониках найдено более ста паремий. Они служат для раскрытия характера персонажей и стилизации народной речи. В пьесах Островского паремии помогают выявлению концептуального содержания произведения, характеризуют речь героев.

Ключевые слова: А. Н. Островский, исторические хроники, пословицы, поговорки, индивидуально-авторские трансформации, коммуникативный регистр речи.

S. V. MaslennikovKostroma State University
saimon1409@mail.ru**PAREMIAS IN A. N. OSTROVSKY'S HISTORICAL CHRONICLES**

The article considers the functioning of paremias in A. N. Ostrovsky's historical plays «Kozma Zakharyich Minin, Sukhoruk» (1861), «Dmitry Samozvanets and Vasily Shuysky» (1866), «Tushino» (1866). A. N. Ostrovsky often uses proverbs and sayings in the plays of manners and in historical dramas both in the usual and converted form. More than a hundred paremias are found in three historical chronicles. They help disclosing the characters' nature and stylizing folk speech. In A. N. Ostrovsky's plays paremias serve to reveal the conceptual contents of the work and characterize the heroes speech.

Keywords: historical chronicles, proverbs, sayings, the individual and author's transformations, a communicative register of speech.

Исторические пьесы А. Н. Островского «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» (1861), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866), «Тушино» (1866) относятся к жанру хроник, которые достоверно и точно отражают особенности речевого взаимодействия людей разных социальных групп, воссоздают колорит изображаемой эпохи. Отметим основные языковые особенности исторических пьес Островского. В хрониках видим обилие историзмов и архаизмов, отражающих культурно-языковые особенности исторической эпохи XVII века. В произведениях драматурга присутствует иностранная лексика, которая служит для воссоздания атмосферы Смутного времени и акцентирования внимания на чувствах и эмоциях героев, принадлежащих разным национальным культурам.

В пьесах много паремиологических единиц. Это объясняется тем, что Островский большое место уделял изображению народа и в процессе работы над пьесой стремился к тому, чтобы показать его решающую роль в исторических событиях начала XVII столетия. К паремиологическим единицам мы относим пословицы и поговорки. Грань между ними очень тонкая, едва различимая. Главным отличием пословицы от поговорки является то, что внутри пословицы скрыто некое наставление, поучение, в отличие от поговорок, которые служат для связи различных частей текста или для завершения диалога. Сравним семантику понятий: **поговорка**, -и, ж. *краткое устойчивое выражение, преимущ. образное, не составляющее, в отличие от пословицы, законченного высказывания* (7, 448); **пословица**, -ы, ж. *краткое народное изречение с назидательным содержанием, народный афоризм* (7, 467). Например, всем известная пословица из пьесы «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» *Один в поле – не воин* обозначает то, что одному человеку без чьей-то помощи сложно добиться каких-то результатов. А поговорка из пьесы «Тушино» *хоть в гроб ложись* используется в том случае, когда человек не видит выхода из сложившейся ситуации.

Проанализировав количественный состав паремий (всего 131 единица), мы выяснили, что поговорок гораздо больше, чем пословиц (пословиц – 40 единиц, а поговорок – 71 единица). Вероятно, это связано с тем, что речь персонажей в драматических произведениях должна быть яркой и насыщенной, так как автор лишён тех средств, которыми могут пользоваться прозаики и поэты при описании героев и событий. Можно сказать, что драматург на сцене «безмолвствует». Он общается с читателем лишь через речь персонажей и ремарки. Прозаик же может ввести в произведение героя, который будет голосом автора, или же добавить в своё повествование собственную оценку действий героев, тем самым входя в диалог с читателем. Драматург лишён такого подробного описания персонажей. Он может дать лишь краткое изображение костюма персонажа или же мизансцены. Из-за этих сложностей драматург должен показать персонажа так, чтобы он посредством своих реплик смог донести основную мысль автора в неискаженном виде. А паремии обладают яркой выразительностью и эмоциональностью, что служит для раскрытия душевных качеств героев.

Рассмотрим несколько паремий в пьесах Островского. Обратим внимание на реплику Мстиславского из хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»: *Ученье свет, а не ученье тьма*. Он употребляет эту паремию в связи с недовольством бояр тем, что Василий и Дмитрий делят власть, а их, как они выражаются, *не из пицалей, правда, а палками по чем попало дуют*. В этой пословице противопоставлены свет и темнота (тьма). Свет олицетворяет образование, знания, полученные в результате учения, а тьма – невежество, культурную отсталость. Говорят (чаще шуточно) в качестве наставления, когда хотят подчеркнуть значение образования, пользу знаний, а следовательно, необходимость учиться. Мстиславский, употребляя данную пословицу, насмехается над дворянами, которые пытаются приспособиться к новому правительству. Паремия в исторической хронике употребляется в переносном смысле, так как бояр учат не с помощью книг, а используют для этого физическую силу. Мстиславский советует им быть более тактичными, терпеливыми (*Не нам судить! Что будет, то и будет*).

Отметим, что в хрониках Островского паремии чаще встречаются в трансформированном виде. Например, такую пословицу встречаем в речи Василия Шуйского в исторической хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»:

Я не брезглив, мне всякий друг, кто нужен.
И сволочь хороша. Не плюй в колодезь!
Велика сила шлюющийся народ!
Не плюй в колодезь! (9, 128).

Это трансформ пословицы *Не плюй в колодезь, пригодится воды напиться* ‘не делай неприятностей кому-либо, иначе в будущем сам можешь лишиться поддержки’. Происходит эллиптирование, то есть сокращение компонентного состава паремии: употребляется лишь первая часть пословицы. Также происходит замена компонента пословицы *колодезь* на *колодезь*. Архаизм *колодезь* в составе паремии (*колодезь* ‘узкая и глубокая, защищённая от обвалов яма для добывания воды из водоносных слоёв земли’ (12)) придаёт речи Василия Шуйского торжественный, высокий тон. Пословица отражает народную мудрость, становится обобщающей оценочной характеристикой Василия Шуйского, указывает на его расчётливость и ум: он понимает, что сила народа ему может пригодиться, поэтому не следует пренебрегать ею. Использование трансформированной пословицы служит раскрытию образа героя, его тонкого ума и коварства. Он готов ради достижения цели быть лицемерным, способен заигрывать с представителями народа, считая их *сволочью*, лишь бы они признали его законным правителем.

Интересен разговор в пятом явлении IV действия исторической хроники «Козьма Захарьич Минин, Сухорук». Данный спор между купцами происходит на лобном месте, где Минин призывает народ собрать деньги на ополчение:

Лыткин

А много ль?

Темкин

Все отдай!

Губанин

Ну, половину!

Лыткин

Ой, много!

Темкин

А заспоришь, хуже будет.

Губанин

Ну, третью деньгу дай!

Темкин

С лихой собаки

Хоть шерсти клок (9, 106).

Реплика употребляется купцом Темкиным во время разговора с жадным и эгоистичным Лыткиным. *С лихой собаки хоть шерсти клок* является трансформом паремии *с паршивой овцы хоть шерсти клок* в значении 'готовность довольствоваться небольшой выгодой из практически безнадежного источника'. Это структурно-семантическое преобразование паремии, а именно замена компонента поговорки словом или словосочетанием. Здесь происходит замена словосочетания *паршивая овца* на *лихая собака*. Инвариант *с паршивой овцы хоть шерсти клок* уже имеет отрицательную коннотацию, вследствие замены одного компонента на другой негативный смысл еще более усиливается. Сравним: *паршивый* 'плохой, дрянной, скверный' (10, т. 3, 28) и *лихой* (устар.) 'могущий причинить вред, зло; злой' (10, т. 2, 190). Оба прилагательных обозначают характер человека, но при употреблении прилагательного *лихой* добавляется элемент значения 'опасность, угроза', ведь *лихой* человек может причинить вред, зло. Усиливает отрицательную характеристику и замена компонента *овца* на компонент *собака*. Сравним: *овца* 'небольшое домашнее жвачное животное, дающее шерсть, мясо, молоко; самка барана' (10, т. 2, 583) и *собака* 'домашнее животное, родственное волку, используемое человеком для охраны, на охоте' (10, т. 4, 168). Мы видим, что овца – это мирное животное, а собака – хищное, родственное волку. Также компонент *собака* употребляется как бранное слово. Таким образом, замена одних компонентов на другие, которые обладают большей пейоративной окраской, способствует тому, что трансформированная паремия приобретает более экспрессивный, негативный смысл. Эта поговорка характеризует Лыткина, ведь Темкин ненавидит его за то, что тот не готов пожертвовать деньги на ополчение. Лыткин даёт очень мало денег, и это действие провоцирует реплику Темкина по отношению к отрицательному персонажу.

Отметим ещё одну причину, почему в хрониках пословиц меньше, чем поговорок. Как было отмечено, пословицы более назидательны, они служат для воспитания кого-либо. Персонажи исторических пьес не стараются учить друг друга жизни, они пытаются сообща решить проблему, которая грозит их Родине, – это интервенция поляков, желающих окатоличить Русь. Для осуществления коммуникации герои используют многочисленные поговорки. Следовательно, поговорки служат для связи реплик персонажей и для их характеристики в тексте, для того чтобы герои из разных социальных слоев могли взаимодействовать между собой. Если проанализировать, в каком коммуникативном регистре речи преобладают паремии, то пословиц и поговорок больше в реактивном регистре речи, чем в волюнтивном. Волюнтивный регистр речи в пьесах используется только главными персонажами в кульминационные моменты пьес (речь Козьмы Минина, вдохновляющая людей на сбор средств; признание в любви Дмитрия перед Мариной Мнишек; трагический диалог между Николаем

Редриковым и Людмилой в горящей избе; и т.д.). Реактивный регистр в пьесах более активен, в силу того, что все происходящее на сцене – это реакция народных масс на иноземную интервенцию. Кто-то соглашается быть вместе с поляками, некоторые герои остаются нейтральными (но их очень мало), другие персонажи поднимаются на открытую борьбу. Интересно, что паремии помогают представить живую речь русского народа, взволнованного историческими событиями.

В пьесах Островского люди различаются по социальному положению (князя, воеводы, купцы, ремесленники, рабочие, нищие, юродивые и т. д.). Но в исторических хрониках нет деления людей по речи, за исключением иноземной свиты Дмитрия Самозванца. Все слои населения употребляют в своей речи и пословицы, и поговорки. Нельзя сделать вывод, что князя и купцы в силу своей образованности и социального положения избегают использования паремий. Напротив, речь объединяет людей, показывает, как мало между ними различий и как они все равны перед общей бедой.

Таким образом, паремии в исторических хрониках Островского характеризуют героев и их речевое взаимодействие. Пословицы и поговорки в исторических произведениях употребляются в узуальном и трансформированном виде. Драматург чаще использует следующие способы преобразования: эллиптирование и замена компонентов, которые помогают стилизовать устную разговорную речь с её сокращениями и индивидуальными особенностями. В произведениях преобладает реактивный регистр речи, так как герои на протяжении всего действия осуществляют между собой коммуникацию. Реже встречаются волонтивный и генеративный регистры речи. В трёх исторических пьесах пословицы и поговорки используются всеми персонажами вне зависимости от их социального положения, они служат для характеристики персонажей. Польские и немецкие интервенты произносят паремии в момент сильных переживаний. Иноязычные пословицы встречаются только в хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». А. Н. Островский считает, что единственно действенный и деятельный герой истории – народ. Только его вмешательство поможет преодолеть все ужасы грядущих бедствий и вывести страну из смуты. Народ является в произведении главной движущей силой историко-политического процесса, поэтому драматург широко употребляет характеризующие его паремиологические единицы.

Литература

1. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика текста. Словарь-тезаурус. М., 2009.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 2011.
3. Кшыжовска-Протасеня Гражина, Шталенков И. И. Польско-русский, русско-польский словарь. М., 2008.
4. Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М., 1961.
5. Мелерович А. М., Мокиенко В. М. Фразеологизмы в русской речи: Словарь. М., 1997.
6. Мосалева Г. В. Трилогия А. Н. Островского о Смуте: история и поэзия // Вестник Удмуртского университета. 2011. Вып. 1. С. 124–128.
7. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2006.
8. Островский А. Н. Энциклопедия / гл. ред. [и сост.] И. А. Овчинина. Кострома; Шуя, 2012.
9. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. М., 1973.
10. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1981–1984.
11. Словарь русских историзмов / Т. Г. Аркадьева, М. И. Васильева, В. П. Проничев. М., 2005.
12. Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный вторым отделением императорской Академии наук: в 4 т. СПб., 1847.
13. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / отв. ред. Н. Ю. Шведова. М., 2007.
14. Толковый словарь русского языка / под ред. проф. Д. Н. Ушакова. М., 1935–1940.

УДК 821.161.1.09"18"

С. А. МосквинКостромской государственный университет
Sav19870403@gmail.com**СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР СЕМАНТИКИ
АРХАИЧНЫХ СЛОВ И ИХ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. В. ЛОМОНОСОВА**

В статье представлен краткий компаративный семантический анализ архаичной лексики в одах М. В. Ломоносова, а также рассмотрение функций устаревших слов в поэтическом тексте его оды.

Ключевые слова: М. В. Ломоносов, устаревшая лексика, архаизмы, историзмы, историческая семантика, функции архаичной лексики.

S. A. MoskvinaKostroma State University
Sav19870403@gmail.com**A COMPARATIVE-HISTORICAL OVERVIEW OF THE SEMANTICS
OF ARCHAIC WORDS AND THEIR FUNCTIONAL FEATURES
IN THE WORKS OF M. V. LOMONOSOV**

The article presents a brief comparative semantic analysis of archaic vocabulary in M. V. Lomonosov, as well as considering the functions of obsolete words in the poetic text of his ode.

Keywords: M. V. Lomonosov, Obsolete vocabulary, archaisms, historicisms, historical semantics, functions of archaic vocabulary.

Каждый человеческий язык – это исторически изменяющееся явление. Эти изменения обусловлены не только собственно лингвистическими факторами, но и неязыковыми причинами жизни общества. Для чего нам необходимо знать историю русского языка? Как отмечает В. В. Колесов, «история русского языка» состоит в исчерпывающем представлении изменений языковых форм и преобразований грамматических категорий, определяемых как внутрисистемным развитием самого языка, так и влиянием на этот процесс изменяющихся условий социальной, культурной и духовной жизни народа» (2, 7). Следовательно, знать историю развития русского языка необходимо для лучшего понимания современного состояния русского литературного языка, как и любого языка человеческого общения.

Истории русского языка посвящены труды многих русских и зарубежных славистов: А. Х. Востокова, Г. А. Хабургаева, С. П. Обнорского, В. В. Колесова, А. А. Зализняка, А. М. Селищева, А. И. Соболевского, Г. Пауля, Э. Сепира, Н. Ван-Вейка; язык М. В. Ломоносова изучали В. В. Виноградов, Н. И. Толстой, А. И. Соболевский и другие учёные-языковеды. Произведения М. В. Ломоносова как писателя и поэта исследовали В. А. Западов, И. З. Серман, Л. И. Кулакова и др.

Но развивается в языке не только грамматика. Самым динамично развивающимся его слоем является лексика, т. к. она наиболее активно отражает в языке изменения, происходящие в обществе. Большинство слов, которые в прежние века воспринимались как нейтральные и общеупотребительные, в современном русском языке оказались устаревшими (*кропить, очи, пронизать, златой, ликовать* и др.). В современном тексте художественного произведения эти слова употребляются с определённой стилистической задачей. Лексика языка XVIII века значительно отличается и в плане лексической семантики: те слова, которые фигурировали в текстах писателей этого периода, могут иметь совершенно иные значения, чем в современном русском языке (ср.: *живот – жизнь, зреть – видеть, чрево – живот* и т.д.).

Среди писателей XVIII в. особое место принадлежит Ломоносову. Он был первым и самым крупным русским учёным, который внёс огромный вклад в самые разные отрасли зна-

ния, в т. ч. и в лингвистику. Ему принадлежат первые труды по созданию русской грамматики и риторики, а также первая стилистическая теория (теория трёх стилей), которая лежит в основе современной стилистики. Помимо научной деятельности, Ломоносов внёс свой вклад в литературу и утвердил своё имя в истории русской поэзии и прозы. Он писал оды при Императорском дворе. Поскольку ода, по теории Ломоносова, – это жанр высокой поэзии, то и язык его од насыщен устаревшей лексикой, в том числе старославянского и библейского происхождения, придающей поэтической речи высокое, патетическое звучание.

В качестве примера проанализируем «Оду её императорскому величеству всепресветлейшей державнейшей великой государыне императрице Елисавете Петровне, самодержавице Всероссийской, на торжественный праздник тезоименитства её величества сентября 5 дня 1739 года и на преславные её победы, одержанные над королём прусским ныншнего 1739 года, которую приносится всенижайшее и всеусерднейшее поздравление от всеподданнейшего раба Михаила Ломоносова».

Целью данного исследования является сравнительно-исторический анализ семантики устаревшей лексики в данной оде и установление её функций в тексте художественного произведения.

Основные задачи: 1. Определить лексическую семантику устаревших слов в тексте Ломоносова. Для этого мы будем использовать «Словарь русского языка XVIII века» под редакцией Ю. С. Сорокина. 2. Найти корреляты в «Словаре современного русского литературного языка» в 17 томах. 3. Проследить, изменилось ли значение конкретной лексемы с эпохи Ломоносова до сегодняшнего дня. 4. Установить функции архаизмов и историзмов в тексте Ломоносова.

Актуальность данного исследования объясняется следующим. Учитывая тенденции развития языка, необходимо принимать во внимание исторические процессы, которые происходили в языке в более ранние периоды его развития. Ломоносов был одним из крупнейших просветителей эпохи XVIII века, следовательно, язык его произведений представляет большую ценность для исследования фактов языка его эпохи, и, в частности, его оды, как нельзя лучше, подходят для лингвистического анализа.

При анализе лексического состава од М. В. Ломоносова, отметим, что лексика имеет ряд особенностей с точки зрения как семантики, так и стилистики. Весь собранный нами языковой материал делится на две большие группы: 1) историзмы и 2) архаизмы.

К историзмам относятся следующие лексемы: **сечь** ‘укреплённый лагерь’, **ярем (яро)** ‘хомут для упряжки рабочего скота’, **скипетр** ‘власть монарха’, **государыня** ‘императрица’.

К архаизмам относятся лексемы: **Зиждитель** ‘Создатель, Бог’, **эфир** ‘небо’, **брань** ‘война’, **уста** ‘губы’, **очи** ‘глаза’, **сеча** ‘укреплённый лагерь’, **алчба** ‘жадное, ненасытное желание’, **Вселенная** ‘Мир’, **зреть** ‘видеть’, **град** ‘город’, **брег** ‘берег’, **ректи** ‘сказать’, **тлен** ‘прах’, **отрок** ‘мальчик, ребенок’, **дщерь** ‘дочь’, **златой** ‘золотой’, **урон** ‘потеря’, **судбина** ‘судьба’, **сонм** ‘собрание’, **плáмя** ‘огонь’, **распря** ‘ссора, конфликт’, **свобождасть** ‘освобождасть’, **проворство** ‘ловкость, быстрота’, **бремя** ‘ноша, груз’, **отрада** ‘радость’, **взор** ‘взгляд’, **низвергнуть** ‘свергнуть’, **буйность** ‘неистовство’, **ополчить** ‘вооружить’ и др.

Данная статья посвящена сравнительному анализу лексической семантики устаревших слов на материале од М. В. Ломоносова, а также функционированию устаревшей лексики в его одах. При этом в качестве примера сопоставительного анализа будет рассмотрено по два примера историзмов и архаизмов.

Архаизмы. Рассмотрим изменение семантики некоторых лексем. Так, значение лексемы **Зиждитель** в предложении «*Эфир, Земля и преисподня Зиждителя со страхом ждут*» (3, 163) претерпело некоторые изменения.

В «Словаре русского языка XVIII века» в своём главном значении она имеет следующую семантику: «**ЗИЖДИТЕЛЬ** (жизд-), я, м. Слав. 1. Создатель, Бог. Там всякая взывает плоть:

Велик Зиждитель наш Господь! Лом. СС 133. *Сошел Зиждитель к Моисею, И свой ему завѣтъ дает Жив.* 413. 3 (6). Помимо основной семантики, лексема содержит помету *Слав.*, что свидетельствует о старославянском происхождении данной лексической единицы.

В «Словаре современного русского литературного языка» семантика данной лексемы следующая: «Зиждитель, -я, м. Устар. Создатель, творец, основатель. *Те, которые упрекают итальянцев в излишней изнеженности, конечно, забывают трех поэтов: Альфьери – душою римлянина, Данта – зиждителя языка италиянского, и Петрарка.* Батюшк» (4, 1223).

Если в «Словаре русского языка XVIII века» это слово имело значение ‘Бог. Абсолют’, то в современном русском языке данная лексема имеет более широкое значение как производное от глагола *зиждить* (‘творить’), т.е. *зиждитель*, в современном русском языке, – это любой субъект, способный к творчеству, созданию чего-либо. Таким образом, если учесть, что в обоих словарях это главное значение слова, мы видим, что лексическая семантика данной лексемы была со временем модифицирована от частного к общему, от единичного значения ‘Абсолют’ к более широкому значению, основанному на общих чертах субъекта, обладающего похожими свойствами.

Рассмотрим вопрос о функционировании данного слова в тексте Ломоносова. Это, безусловно, архаизм: употребляется в активном словаре в настоящее время и отличается от его архаичного употребления тем, что оно имеет другое, более широкое значение. Следовательно, данный архаизм является семантическим. В исходном тексте эта лексема употреблена в следующем дискурсе: «*Эфир, земля и преисподняя / Зиждителя со страхом ждут! / Я вижу отрока господня / Приемлюща небесный суд. / Всесильный властью своею / Вещает свыше к Моисею: / «Я в ярости ожесточу / Египту сердце вознесенно; / Израиля неодоленно. / Пресветлой силой ополчу»* (3, 163).

В комментарии А. А. Морозова к тексту рассматриваемой оды читаем: «*Я вижу отрока господня* и т. д. Пересказ текста из библейской книги “Исход”, (гл. 7, ст. 1–4), где Бог обещает Моисею явить множество чудес и знамений и вывести «сынов израилевых из земли Египетской». Таким образом, из этого следует, что данное слово употреблено в своём непосредственном значении (см. «Словарь русского языка XVIII века»). *Зиждитель* – это библейский Бог в прямом значении. Значение данного слова можно установить из слова *зиждить* (‘творить’). Это старославянизм, и выполняет в художественном тексте две принципиально важные функции. Первая функция заключается в создании колорита эпохи: это пересказ библейского текста с целью сообщить, кем являлся Бог для древних иудеев, – это Творец всего Мироздания, создатель Мира. Другая функция заключается в создании торжественной, пафосной речи, поскольку Ломоносов писал оды – особенно похвальные – высоким стилем. Это речь триумфа.

Из вышеперечисленного видно, что изменилась семантика данной лексемы: она шла по пути опрощения значения. И это слово выполняет сразу несколько функций в конкретном художественном тексте.

Историзмы. При описании внешнего вида императрицы нам встречается, например, следующий историзм: «*Щедрот источник, ангел мира, / Богиня радостных сердец, / На коей как заря порфира, / Как солнце тихих дней венец*» (3, 162). Лексема *порфира* в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля зафиксировано со значением «*Порфира* ж. греч. багряница, верхняя торжественная одежда государей, широкой и долгой плащ багряного шелка, подбитый хвостатым горностаемъ. *Сегодня въ порфирѣ, завтра в могилѣ*» (1, т. 3, 325).

В «Словаре современного русского литературного языка» данное слово имеет то же значение: «*Длинная пурпуровая мантия – символ власти монарха; парадное церемониальное одеяние монарха. (Петр I так же грозно и властно держал свое царство, как и его предшественники, облеченные в порфиру.* Доброл. Перв. годы царств. Петра Вел.» (5, 1424).

В полном тексте первой строфы это слово употреблено в контексте: «*Щедрот источник, ангел мира, / Богиня радостных сердец, / На коей как заря **порфира**, / Как солнце тихих дней венец; / О мыслей наших рай прекрасный, / Небес безмрачных образ ясный, / Где видим кроткую весну / В лице, в устах, в очах и нраве! / Возможно ль при твоей державе / В Европе страшину зреть войну?* (3, 162).

Основная функция историзмов – наименование утраченных реалий, и эта функция здесь присутствует. Кроме того, здесь есть функция воссоздания языка эпохи – стилизация, которая придаёт яркое и патетическое звучание поэтической речи.

Таким образом, семантика лексемы не изменилась. Можно предположить, что это слово было устаревшим уже для Ломоносова, т. к. оно известно ещё из древнейших письменных памятников русской литературы. В XVIII веке уже было обмирщение литературы: она перестала обслуживать только нужды церкви, и существовала светская литература, в которой просто так старославянизмы не употреблялись.

Литература

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1–4. М., 1989.
2. Колесов В. В. История русского языка: учеб. пособие. М., 2005.
3. Ломоносов М. В. Избранные произведения. М., 1965.
4. Словарь современного русского литературного языка. Т. 4. М., 1955.
5. Словарь современного русского литературного языка. Т. 10. М., 1960.
6. Словарь русского языка XVIII века [Электронный ресурс] / АН СССР. Ин-т рус. яз.; гл. ред. Ю. С. Сорокин. Вып. 1–6. Л., 1984–1991. Вып. 7–... СПб., 1992–... Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc/>

УДК 821.161.1.09"19"

З. Т. Азизова*Костромской государственный университет
zema-abdul@mail.ru***КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПОЛЕ «ВЛАСТЬ»
В РОМАНЕ ВАСИЛИЯ ЯНА «ЧИНГИСХАН»**

В статье на материале текста исторического романа выявляется и анализируется концептуальное поле «Власть». Концепт «Власть» соприкасается в романе с этнокультурными особенностями государственной правовой системы мусульманской страны. Кроме того, образы Чингисхана и его войска относятся к ключевому ядру концептуального поля «Власть», репрезентируют культуру монголов.

Ключевые слова: концепт, концептуальное поле, лингвокультура, власть, Чингисхан.

Z. T. Azizova*Kostroma State University
zema-abdul@mail.ru***THE CONCEPTUAL FIELD OF "POWER"
IN THE NOVEL BY VASILY YAN "GENGHIS KHAN"**

The article reveals and analyzes the conceptual field of «Power» on the material of the text of the historical novel. The concept «Power» in the novel is in contact with ethno-cultural peculiarities of the state legal system of a Muslim country. In addition, the images of Genghis Khan and his army are in the key-conceptual field of «Power», they represent the culture of the Mongols.

Keywords: concept, conceptual field, linguistic and cultural units, power, Genghis Khan.

Концептуальное поле объединяет языковые единицы, связанные парадигматическими, синтагматическими и ассоциативно-деривационными смысловыми отношениями. Компоненты поля репрезентируют содержательно-концептуальную информацию художественного текста, способствуют декодированию системы авторских идей. Поле состоит из ядра и периферии, подразделяется на микрополя (5, 66).

Построение номинативного поля концепта состоит из выявления языковых единиц, репрезентирующих концепт. Для того чтобы установить ядро концептуального поля, следует сосредоточиться на выявлении прямых значений ключевых лексем рассматриваемого концепта, а также их синонимов.

Феномен «власть», представляя собой одну из фундаментальных проблем социальных и гуманитарных наук, привлекает внимание исследователей различных областей знания. В основном, феномен «власть» рассматривался М. Вебером, Б. Расселом, М. Фуко и другими исследователями в парадигме политической мысли, философии, социологии. В отечественной науке также накоплен определенный концептуальный опыт исследования данного феномена в работах Т. А. Алексеевой, А. Г. Аникевич, А. И. Демидова, А. В. Лубского, В. П. Макаренко, Ю. С. Пивоварова, Е. И. Шейгал и др.

Этимологические словари возводят *власть* к ст.-слав. *voldtŭ > volstŭ* и к индоевропейскому *ual – d (h) – (корень *ual – «иметь силу», «быть сильным»), подтверждая семантическую наполненность слова компонентами «осуществлять право собственности в отношении чего-л.», «обладать чем-л.», «управлять», «иметь силу» (4).

В словаре С. И. Ожегова мы находим следующее определение лексемы *власть*: 1) право и возможность распоряжаться, подчинять своей воле; 2) политическое господство, государственное управление и органы его; 3) (мн. ч.) лица, облеченные правительственными, административными полномочиями (3).

В современном русском литературном языке к смысловому ядру концепта «власть» относятся базовые лексемы: *сила, воля, царь, правитель, мощь, господство, авторитет, закон, трон, престол, могущество, держава, право и т. д.*

Понятие власти у большинства людей ассоциируется с силой, могуществом, контролем, богатством, роскошью, золотом, конём, мечом. Психологические понятия, представляющие в сознании людей феномен власти, не всегда имеют положительные коннотации, сопоставляясь с гневом, наказанием и даже тюрьмой.

В «Русском ассоциативном словаре» Ю. Н. Караулова мы находим следующие ассоциации к слову «власть»: *совет, деньги, народ, сила, жестокость, имущество, правительство, администрация, грязь, беспощадная, великая, верх, в руках, жезл, жёсткая, земля, иметь, император, кровь, люди, политика, ответственность, неограниченная, самодержавная, управление, царь, сила и др.* (2).

Ключевая лексема, выражающая концепт «Власть» в романе, – это именование главного персонажа, вокруг которого завязывается сюжет произведения, – *Чингисхан*. Имя *Чингиз* в переводе с монгольского обозначает «великий, сильный», *хан* в переводе с тюркского «правитель». Антропоним Чингисхан вынесен в сильную позицию текста – в позицию заглавия, что подчёркивает его концептуальную значимость. Компонентный анализ семантики лексемы обнаруживает, что с этим словом связано имя великого хана Монгольской империи, объединившего монгольские племена, основателя самой крупной в истории человечества континентальной империи. Чингисхан – полководец, организовавший завоевательные походы в Китай, Среднюю Азию, на Кавказ и Восточную Европу. Имя Чингисхана приобрело нарицательный характер. Это символ опустошений и колоссальных войн. Его настоящее имя – Темучин. Имя Чингисхан он принял как обозначение титула правителя огромной империи монголов.

В романе В. Яна ядром концепта «Власть» является номинация *Чингисхан*, которая встречается на протяжении всего романа, формирует центр анализируемой концептосферы. Также к смысловому ядру поля относятся другие именованья Чингисхана, в том числе перифразы, именованья шахов Хорезмского государства, символы ханской власти, олицетворяющие монархическое правление средневекового мусульманского народа.

Именованья Чингисхана можно разделить на официальные титулованья и эмоционально-экспрессивные оценочные характеристики. Официальными именованьями Чингисхана являются: *великий татарский каган, хан, Темучин, Темучин Чингисхан, главный каган, монгольский владыка, татарский владыка, татарский хан, Чаган, падишах Чингисхан, батыр Чингисхан, хан Чагоница*.

Следует заметить, что именованья, относящиеся к группе эмоционально-экспрессивных оценочных характеристик, чаще встречаются в тексте произведения. Данная группа слов встречается в речи персонажей. По структуре указанные именованья являются составными. К неофициальным именам Чингисхана относятся следующие номинации: *беспощадный истребитель народов, рыжебородый владыка, жадный Чингисхан, взбесившийся тигр, краснорободый зверь, потрясатель вселенной, хан ханов*. Указанные именованья имеют негативный смысл – олицетворяют Чингисхана как злого, беспощадного, жестокого правителя.

Неофициальные эмоционально-экспрессивные характеристики Чингисхана наиболее ярко представлены в следующем контексте: «Он высокого роста, и, хотя ему уже больше шестидесяти лет, он еще очень силен. Тяжелыми шагами и неуклюжими ухватками он похож на медведя, хитростью – на лисицу, злобой – на змею, стремительностью – на барса, неутомимостью – на верблюда, а щедростью к тем, кого он хочет наградить, – на кровожадную тигрицу, ласкающую своих тигрят» (6, 139). Литературный портрет главного героя представлен градационным рядом художественных сравнений, метафорически описывающих не только внешность, но и внутренний мир персонажа. В данном контексте присутствует традиционность образов: лисица символизирует хитрость, змея – коварство, верблюд – трудолюбие. Иносказательные образы лисицы, змеи, барса, верблюда, тигрицы дают возможность читателю представить психологический портрет Чингисхана, раскрывают

внутренние душевные черты персонажа: хитрость, злобу, стремительность, неутомимость, щедрость. В целом литературный портрет с использованием данных лингвокультурем позволяет читателю представить положительный образ Чингисхана. Кроме того, данные сравнения, характеризующие образ Темучина, становятся символами власти, формируют исследуемое концептуальное поле.

К смысловому ядру концепта «власть» относятся также именованные мусульманских правителей Хорезмского государства, описываемого в романе. Их стало возможным разделить на следующие группы:

1. Имена собственные (антропонимы, номинирующие значимых личностей мусульманского государства).
2. Официальные именованные представителей верховной власти мусульманского государства.
3. Эмоционально-экспрессивные оценочные характеристики.

К первой группе лексем можно отнести следующие именованные лиц государства Хорезма: *Джелальэд-Дин Менгбурны (наследный сын хорезм-шаха), шах Мухаммед, Туркан-Хатун, шах Текеш, Кутб ад-Дин Озлаг-шах, багдадский халиф Насир, Осман, Алла-Эд-Дин Мухаммад, Тукту-хан, Холту-хан, Инальчик Каир-хан (начальник города Ортара), Озлаг-шах, Ак-шах, посол Ибн-Кефредж-Богра, великий имам Шихабэд-Дин-Хиваки, главный казначей Мустафи, тюркские военачальники Алп-Эр-хан, Сиюндж-хан и Балан-хан.*

Ко второй группе именованных представителей власти мусульманского государства относятся: *султан* ('титул монарха в некоторых исламских государствах, преимущественно у тюрков-сельджуков'), *хан* ('вождь племени степного тюркского населения'), *шах* ('титул монарха в некоторых странах Ближнего и Среднего Востока'), *шахиня, кипчакская ханша, великий падишах, эмир* ('повелитель верующих'), *халиф* ('наименование самого высокого титула у мусульман, правитель мусульманского халифата').

К третьей группе именованных, представляющих смысловое ядро *власть*, относятся эмоционально-оценочные характеристики представителей власти. Частотными являются характеристики хорезм-шаха Мухаммеда, употреблённые в виде генетивных метафор: *величие мира, хранитель веры, меч ислама, величайший повелитель вселенной, тень Аллаха на земле, правитель земли Ислама, великий падишах, надменный хвостун и др.* Характеристики шаха встречаются, прежде всего, в речи героев. Именованные шаха чрезмерно гиперболизированы, что подчёркивает значимость и высокий статус правителя в средневековом азиатском государстве. Кроме оценочных характеристик шаха, встречаются также неофициальные именованные его матери (шахини-матери) Туркан-Хатун, которую автор называет *царицей цариц*. В. Ян использует приём тавтологии для усиления выразительности и привлечения читательского внимания к данной лексеме. Следует согласиться с важным мнением исследователя С. А. Пугача о том, что тавтологии принадлежит важная роль психологического осмысления изображаемого, а также усиление смысловой значительности и убедительности высказывания, выделение той или иной детали описания (1).

Эмоционально-оценочные характеристики автор также использует при описании сыновей шаха: «Да украсит Аллах всех мусульман такими доблестями, какие имеются у сына повелителя правоверных пресветлейшего и храбрейшего Джелальэд-Дина, обладателя светлого меча и прекраснейших в мире коней! И да обрушится его меч карающим громом на головы всех врагов ислама!..» (6, 97). Автор использует прилагательные *пресветлейший* и *храбрейший* с суффиксами преувеличения для гиперболизации образа сына шаха Джелальэд-Дина. Кроме того, автор использует в данной параллельной синтаксической конструкции глаголы повелительного наклонения (*да украсит, да обрушит*) с побудительной интонацией, что является примером традиционного восточного красноречия.

Концептуальное поле «Власть» в романе В. Яна имеет ближнюю и дальнюю периферийные зоны. К ближней периферийной зоне относятся наименования людей, по должностной принадлежности относящихся к органам власти. Например: *бек-джигит* ('молодой защитник'), *шпионы-джазусы* ('шпионы шаха'), *верховный имам*, *хаким* ('правитель округа'), *шейх* ('представитель высшего мусульманского духовенства'), *знатный бек* ('титул землевладельца'), *векиль* ('уполномоченный заместитель'), *визирь* ('титул министра или высшего сановника в странах мусульманского Востока'), *хасиб* ('сборщик податей'), *кади* ('судья').

Дальнюю периферийную зону составляют лексемы, которые можно обозначить как *символы власти*. К ним относятся следующие: *пайзца*, *горячий вороной аргамак*, *кинжал*, *древняя крепость*, *три сотни лучших жеребцов*, *триста жён*, *шахская библиотека*, *хорасанские мечи*, *динар*, *дирхем*, *высочайший указ*, *усадыбы царицы*, *диван-арз*, *светлый меч*, *большой дворец*, *алмазный перстень шаха*, *гарем*, *сабля*, *шахские гробницы* и т.д.

Таким образом, концептуальное поле «Власть» является ключевым в романе В. Яна «Чингисхан», так как лексемы, создающие этот концепт, выступают смысловыми доминантами текста. Ключевые компоненты концептуального поля «Власть» являются структурирующими элементами национально-культурной специфики данного произведения.

Литература

1. *Лугач С. А.* Тавтология как средство выразительности [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://genling.ru/books/item/f00/s00/z0000021/st012.shtml>.
2. *Русский ассоциативный словарь*: в 2 т. / Ю. Н. Караулов, Г. А. Черкасова, Н. В. Уфимцева, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов. М., 2002.
3. *Толковый словарь Ожегова* [Электронный ресурс] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. М., 1949–1992. Режим доступа: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova>.
4. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева; под ред. и с предисл. Б. А. Ларина. 2-е изд., стереотип. М., 1986.
5. *Фокина М. А.* Лексика и фразеология концептуального поля «Монархическая власть» в историческом романе Марка Алданова «Заговор» // Романовские чтения: Династия Романовых и российская культура: материалы научной конференции. Кострома, 2010. С. 66–70.
6. *Ян В. Г.* Чингисхан: Роман. СПб., 2013.

УДК 821.161.1.09"20" ; 811.161.1'37

Е. В. Недельчо

*Костромской государственный университет
elenanedelcho@mail.ru*

ЦВЕТОВЫЕ ОБРАЗЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ Н. ДИМЧЕВСКОГО

В статье анализируются цветовые лексемы в стихотворениях Н. Димчевского, представляющие собой как собственные, так и опосредованные обозначения цвета, выявляются особенности их семантики, функционирования, семантического взаимодействия.

Ключевые слова: *цветовые и световые лексемы, цветовые обозначения, эксплицитное и имплицитное выражение цвета, символика цвета, цветовая антонимия и синонимия.*

E. V. Nedelcho

*Kostroma State University
elenanedelcho@mail.ru*

COLOR IMAGES IN THE POEMS BY N. DIMCHEVSKY

The article analyzes color lexemes in N. Dimchevsky's poems that represent both their own and indirect color designations, reveals the features of their semantics, functioning and semantic interaction.

Keywords: *color and light lexemes, color designations, an explicit and implicit expression of color, the symbolics of color, color antonymy and synonymy.*

Язык каждого художника слова уникален. Филологический взгляд на творчество того или иного поэта, писателя всегда представляет большой интерес, потому что позволяет увидеть языковую личность автора, специфику его художественного мышления, мировосприятия.

Николай Владимирович Димчевский (1926–2002) – русский поэт, писатель, переводчик, журналист и путешественник, философ по образованию. Его называли «лирическим философом». Философское восприятие мира помогало ему увидеть необычное в обыденном, удивиться самому и удивить других. Его поэзия полна оптимизма, уверенности в силе жизни, её естественности и поражает удивительной образностью. Его лирические произведения чрезвычайно богаты средствами языковой выразительности, специфика функционирования которых определяет особый стиль этого художника слова.

Всю свою жизнь Димчевский путешествовал по стране, и это не могло не отразиться на его творчестве. Его стихотворения пронизаны любовью к Родине, к родной природе, к простому человеку. Они наполнены красками, вкусами, запахами. В них много влаги, воды, дождя и рек.

Стихотворения Димчевского прежде всего красивы и притягательны своей удивительной цветописью, которая максимально наполняет и насыщает стихи, создавая яркие во всех смыслах цветовые картины. Можно сказать, что Димчевский, как художник (а он писал картины акварелью и маслом), в полной мере владеет искусством передачи цветов, красок окружающего мира и языковыми средствами.

Сам автор не раз в своих стихотворениях употребляет слово «краски», как бы указывая нам на то, чтобы мы обратили внимание на краски мира, который вокруг нас:

- Какая чёткость красок и границ!
- Всё больше красок впитывает взор...
- Мешая краски, линии ломая...
- Осень краски украла...
- На кострах из осины
кипят и шевелятся краски...

(Здесь и далее цит по: (1))

Автор стремится отразить в своих стихах все краски, что есть в мире, и все, что он видит вокруг, используя в первую очередь основные цветовые и световые лексемы, выражающие обычные, всем известные представления о цвете и свете. Это цвета солнечного спектра –

красный, оранжевый, жёлтый, зелёный, голубой, синий, а также ахроматические цвета – *чёрный, белый, серый* – и световые лексемы – *светлый и тёмный*. Частеречная принадлежность цветосветовых лексем разнообразна: это и полные и краткие прилагательные, и глагольные формы, и существительные. Автор использует следующие лексемы со значением цвета:

красного – *красный, алый, алеет, ржавый, ржавь, кровь, костёр, пылающий, огонь, рябиной горит, краснокожая*;

жёлтого – *золото, солнце, янтарный, желтоглазый, желтеющий*;

зелёного – *зелёный, малахит*;

светлого – *свет, светлый*;

синего и голубого – *синий, синь; голубой, лазурь, голубизна*;

серого – *серый, сер, серость, седина, сизый*;

чёрного – *чёрный, темный, пасмурный*;

белого – *снежный, лед*;

а также лексему *лучиций*, создающую представление о цвете и свете. Есть и сложные цветоименования: *клин зелёно-бурый, бледно-зелёной водой, из ярко-синих окон наверху*.

Особенностью лирики Димчевского является то, что цветовые поля в стихотворениях слабо представлены. В основном колоративы – это цветовые доминанты, представляющие основные спектральные цвета, такие как *красный, синий, зелёный*. Оттенки цвета представлены минимально. Так, например, в группе слов со значением красного цвета встречаются лексемы *алый (Синиц трещотка вечерами алыми), алеет (алеет платок на корявом суку)*. Их особое значение обусловлено сочетанием в первую очередь с существительным *платок*, что создаёт восходящий к фольклору цельный образ девушки – юной, красивой, нежной, вызывающей трепетные чувства.

Характерным для стихотворений Димчевского является одновременное использование несколько красок – отчётливо зримых, ярких, богатых, сочных (кстати, сока, мёда и вина тоже немало в стихотворениях Димчевского), – несколько разных цветов, целый комплекс. Здесь автору важно показать гармонию мира, все его краски, общую палитру жизни. Выступая в традиционном, абсолютно логичном сочетании (если чёрный цвет, то это цвет земли, если синий – то реки и неба, если зелёный – то травы и листьев, если красный – то ягод или листьев осины осенью), эти цветосветовые лексемы реализуют именно эту функцию – отражения гармонии жизни:

- Какая чёткость красок и границ!
На чёрном камне белый мох
и колокольчик синий.

Яркой особенностью цветописи Димчевского является имплицитное представление цвета: передача его опосредованно, косвенно, через существительные, которые вызывают цветовые представления, причём это не обязательно связано с дефинициями цвета. И это имплицитное цветовое выражение гораздо более значимо и ярко.

Одним из самых любимых, частотных и необычных в плане выражения цветов у Димчевского является красный. Этот цвет наиболее широко представлен целым рядом колоративных лексем, создающих представление о цвете как эксплицитно, так и имплицитно (*красный, алый, алеет, ржавый, ржавь, кровь, костёр, пылающий, огонь, рябиной горит, краснокожая*). Непосредственного выражения этого цвета в полном прилагательном *красный* почти не встречается, кроме случаев, когда *красный* выступает в составе сложных прилагательных-эпитетов: *краснопёрый закат; краснокожая, тихая осень* – и в сочетании *красный платок* (образ, тождественный *алому платку*) (*Там красный платок над обрывом*). Автору гораздо интереснее опосредованная передача красного цвета, поэтому чаще *красный* представлен образами, которые имплицитно выражают этот цвет. Здесь наблюдается ряд тематических групп слов:

1. В первую очередь, это ягоды, такие как *шиповник, брусника, рябина, клубника, земляника*.
2. *Кровь*. Это слово является дефиницией красного цвета (З, 278).
3. *Солнце, закат* – слова, которые создают оттенки и красного, и жёлтого цветов.
4. И самая частотная группа слов – *огонь, костёр, пламя, пожар*. Автор очень часто обращается к этим образам:

- Мир сделался похожим на костёр,
и я горю в пылающей пустыне...
...Свистят и хлещут языки огня,
...я пью огонь и радуюсь, сгорая.
- На кострах из осины
шипят и шевелятся краски...
...И ступает по пламени с детской опаской...
- Море со скудностью серой грызётся,
ярясь и когтясь, как июльский пожар.
- Костёр лесов...
... Насквозь гудящим пламенем пропитан,
горю в огне цветов,
- Возле обожжённых пней...

Стихотворения Димчевского буквально переполнены лексикой этой тематической группы: есть и существительные – *огонь, костёр, пламя*, и даже *луч*, и глаголы и его формы – *гореть, пылать, сгорать*. Красного огня гораздо больше, чем чего-либо красного другого.

Эти образы многоплановы: реализуя, во-первых, основное цветковое значение, причём не одного цвета, а целой гаммы – и красного, и жёлтого, они, кроме того, несут в себе яркую символику, передавая особое настроение: это те образы, которые рождают теплоту, гармонию, ведут к ней, являют образ новой жизни и нового в жизни, когда всё в ней горит, наполнено цветом и яркими красками.

Цвет в таких контекстах является сложным – красно-жёлтым. Эти цветовые оттенки часто перекликаются с красно-золотистыми оттенками цветов, которые выражены опосредованно – через металлы. Следует отметить, что в стихотворениях Димчевского очень много металла, стекла, камня:

Вот серебряный город.
Там медные птицы гнездятся,
там стальные сверчки
и стеклянные пчёлы живут.

Это и сталь (*стальной колокольчик*), и жель, и медь, и серебро (*в серебряных сотах*), и золото, и алюминий, и вольфрам, и железо, и янтарь, и мрамор, и малахит. И многие из этих лексем участвуют в создании цветковых образов:

- Костёр лесов.
Прозрачным вихрем взмыта
вся охра, медь и золото земли.
Насквозь гудящим пламенем пропитан,
горю в огне цветов, что летом отцвели.

Само слово *металл* автор употребляет в своих стихотворениях, и не одиножды (*есть наивность в нелепых изгибах металла*). Есть и слово *сплав*, и *литьё*. Автор активно использует в стихотворениях золото, медь, железо, а также смолы и янтарь. Все это создаёт особую, неповторимую картину, наполненную теплым солнечным светом:

-... и брызжут медью солнечные блики.
- Вдали пластины ржавого железа
оплавлены в янтарь...

Много в стихотворениях Димчевского и серого цвета. Серый цвет, характеризуясь отрицательной оценочной коннотацией, что подчёркивается прилагательными и существительными, соседствующими с цветовой лексемой – *убогий, скудность*, выступает традиционно – как цвет невзрачности, непривлекательности, убожества, скудности, как цвет, символизирующий серость жизни, увядание, отсутствие жизненных красок и, как следствие, жизненной силы. Образы, соседствующие с серым цветом, – это *сырость, сирость* (здесь автор активно использует аллитерацию), *дождь, туман, погреб сырой*, – всё то, что создаёт ощущение утраты, холода, дисгармонии:

-Узор доски убог и сер...
 -Что здесь хорошего?
 Сырость, серость и сирость...
 Вечером дождик, утром туман стеной.
 Поздняя осень, кому она полюбилась?
 - Осень краски украла.
 Под плащ её серый долы и дали заметены.
 - Море со скудностью серой грызётся,
 ярься и когтясь, как июльский пожар.

Синий цвет у Димчевского представлен лексемами синий, синь (*сапоги вступают в синь; в синем чане; грозная синь*), голубой (*как голубой фонарик*), лазурь (*светлая лазурь*), голубизна.

Синий и голубой в первую очередь – это цвет неба (*В высоких голубых печках он пёкса ранней ранью, «День был замешан на лучах»*) – высокого, бесконечного, которое заключает в себе высокий смысл и заставляет задуматься о жизни, зовет искать ее смысл, истину. Синий и голубой цвет – это и цвет вод – моря, реки: *Река синя, как дым, и гулко дышит осень* («День свеж и рыж»); *...так радостно из голубых стеблей пить запах исцеленья и отравы!* («Безвкусен запах осени в лугах»); *Становится осенью море мерой глубины и голубизны* («Осень краски украла»); *Открыл, и сапоги ступают на синь, что налита в долинах; а там – в долине, в синем чане – смолистый полдень закипает* («Узор досок убог и сер»). Если, с одной стороны, *небо и воды* в картине мира противоположны и поэтому в какой-то степени антонимичны, противопоставлены, то, с другой стороны, будучи полюсами, они сближены – их синий цвет символически воспринимается одинаково: это цвет глубокий и высокий, позволяющий увидеть и постичь то самое глубокое и высокое – вечное.

Безусловно, колоративные лексемы (а также и нецветовые, в том числе имплицитно содержащие цвет) активно вступают в лирике Димчевского в отношения противопоставления (антонимии) и соположения (синонимии), образуя контекстуальную, в том числе и межконтекстуальную, синонимию (например, *свежий – рыжий; радостный – голубой* и др.) и антонимию (например, *краски – дождь; серый – синий; серый – голубой (когда серо и небеса корявы, так радостно из голубых стеблей пить запах исцеленья и отравы!); серый – огненный (пожар)* и др.).

Часто бывает так, что в антитезу вступают с одной стороны один цвет, а с другой – два-три. Например, в стихотворении «Осень краски украла» серый цвет осени противопоставлен нескольким образам – голубизне и малахиту моря и июльскому пожару, в результате чего образуется синонимико-антонимический ряд: *серый* – с одной стороны и контекстуальные синонимы *голубой, зелёный, красный* – с другой. Осень наделяется характеристиками *серая, облезлая, скудная*, выступающими, таким образом, как синонимы.

Иногда цвет не называется автором, но в контексте стихотворения есть существительные, которые являются дефиницией цвета, и, как следствие, создается не только цветное представление, но и имплицитно представленная цветовая антитеза, как, например, в следующем контексте с антитезой белого и красного: *Весь день был снегопад. Горел костёр.*

Цветовые антитезы, создающиеся именами существительными – *весна – лёд, огонь – снег* – очень интересны в стихотворениях Димчевского. Так, например, одна из них – *весна – лёд* – встречается в стихотворении «Прорубь»:

Беру пешню и бью в оскал зелёный,
ломаю льда и наледи заслоны!
На снежных искрах, словно сизый голубь,
синее неба высветилась прорубь.
Теперь ведром помятым зачерпну
из-подо льда добытую весну.

Цветовых полей здесь несколько. Собственно цветами являются белый, синий, зелёный и сизый – цвет, средний между серым и синим (*Сизый. Тёмно-серый с синеватым оттенком*) (3, 659). Белый цвет передают лексемы *лед – наледь – снежный* (всего 4 употребления). Это опосредованная передача цвета (*Белый. Цвета снега или мела*) (3, 43). Синий цвет традиционно здесь представлен как цвет неба. Но вместе с тем эти цвета образуют всего один ряд контекстуальных антонимов. С одной стороны – белый цвет, а с другой – синий, сизый, зелёный цвета вместе, которые составляют символически цвет весны, весенний цвет – цвет жизни, пробуждения, красок, радости, движения, цвет всего нового, наполняющего всё вокруг. Именно о такой символике белого цвета, которая заключается в подобных антитезах, включающих образы зимы, пишет С. Курий: «Символика белого цвета не всегда связана исключительно с радостью и позитивом. Особенно ярко это проявляется в классической японской поэзии, где белый – неизменный атрибут холода (воздух, снег), разлуки и одиночества (пустота)» (2). В. Кандинский писал о белом цвете: «Белый цвет действует на нашу психику как великое безмолвие, которое для нас абсолютно. Внутренне оно звучит как не-звучание, что довольно точно соответствует некоторым паузам в музыке. Это безмолвие не мертво, оно полно возможностей. Белый цвет звучит как молчание, которое может быть внезапно понято. Белое – это Ничто, которое юно, или еще точнее – это ничто доначальное, до рождения сущее. Так, может быть, звучала земля во времена ледникового периода» (2).

Сочетание *белого* и *зелёного* присутствует у Димчевского и как цветовой алогизм. Эти два цвета создают один из самых ярких образов *зелёно-белого*: *зелёная метель, зелёные сугробы*:

В берёзах свежим нахлестом – зелёная метель –
ворота влажных веток срываются с петель!
... Зелёными сугробами всю рощу замело.
Когда всё это было? Куда это ушло?

Но как такого алогизма на самом деле не оказывается. Здесь прилагательное *зелёный*, соседствуя с лексемами *берёзы, роща, листья, почки*, выступает в своём привычном амплуа – значении цвета травы, листы (3, 212) – и является, таким образом, олицетворением цвета весны. Образ зимы является яркой метафорой: как снега и метели заматают всё вокруг зимой, когда ничего не разглядишь, всё сливается в одно белое целое, так и весной – напор зелёного цвета – цвета наступившей жизни, её буйства, всеохвата, который всё захватил, атаковал. Безусловно, здесь зелёный цвет имеет два плана: и цветовой, и символический.

Примеры цветового алогизма – *белого и черного, зелёного и желтого* – наблюдаем и в стихотворении «В эту ночь...»:

В эту ночь, что черна и бела,
для тебя одеяньем была тьма и тишь...
и тугие браслеты из зелёного лунного цвета...

Лунный – это, вполне возможно, и не желтый, а белый. Такое взаимодействие цветов встречается и в других контекстах, например в стихотворении «Перепутье времени»:

Река зелена и чиста, как лёд,
но нет седины в её косах русских –
снег берегов её не сечёт.

Через *снег* и *лёд* белый цвет выступает имплицитно как контекстуальный антоним цвету зелёному, образуя символическую антитезу жизни и безжизненности, теплоты и холодности.

Анализ языковых особенностей и образности стихотворений Димчевского помогает выявить то, что отличает его от других художников слова, и увидеть не просто поэта, а человека, тонко чувствующего и любящего природу. Из всех красок, что есть в его стихах, можно собрать одну большую, яркую картину, созданную им.

Закончить статью хочется следующими строками:

День был замешан на лучах, на листьях и тумане.
В высоких голубых печах он пёкся ранней ранью.
Вот он готов, и можно взять, впивать, вдыхать и слушать,
и без него прожить нельзя – он насыщает душу.

Дни, как и вся жизнь, замешаны на красках, это их сплав, взаимодействие. Говоря стихами Н. Димчевского, эти краски, их многообразие *насыщают душу*. Их видение и осознание приводит нас к пониманию гармонии мира и многообразия жизни.

Литература

1. Димчевский Н. Весенний кувшин (Стихи). СПб, 2015.
2. Курий С. Белый. Откуда берёт истоки символика этого цвета? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://shkolazhizni.ru/psychology/articles/36737/>
3. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1986.

РАЗДЕЛ IV. ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ

УДК 37.018

А. Г. Садовников

*Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова
agSad@yandex.ru*

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОНЯТИЙ ДУШЕВНОГО И ДУХОВНОГО В «КОНЦЕПЦИИ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ И ВОСПИТАНИЯ ЛИЧНОСТИ ГРАЖДАНИНА РОССИИ»

Исследуются противоречия в истолковании понятий нравственного, душевного, духовного в «Концепции духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России» в контексте внедрения ФГОС.

Ключевые слова: ФГОС, образовательные стандарты, духовно-нравственное развитие, духовно-нравственное воспитание, душевность, духовность, патриотизм, нация, религия, методология.

A. G. Sadovnikov

*N. A. Dobrolubov State Linguistic University of Nizhny Novgorod
agSad@yandex.ru*

THE INTERPRETATION PROBLEM OF THE NOTIONS “SPIRITUAL” AND “MORAL” IN “THE CONCEPTION OF SPIRITUAL AND MORAL UPBRINGING OF RUSSIAN CITIZENS”

The article researches into the contradictions of interpretation of such notions as moral, sincere, spiritual in “The conception of spiritual and moral upbringing of Russian citizens” which is the basis of Russian learning standards.

Keywords: Russian learning standards, spiritual and moral upbringing, sincerity, spirituality, patriotism, nation, religion, methodology.

Генеалогическое древо Федеральных государственных образовательных стандартов, проросшее на почве различного рода инноваций и модернизаций в сфере образования, в последнее время породило популярный (если не сказать популистский) миф о духовном воспитании (развитии и т. д.) молодого поколения.

Внедрение в жизнь ФГОС второго поколения повлекло за собой организацию проекта «Разработка общей методологии, принципов, концептуальных основ, функций, структуры государственных образовательных стандартов общего образования второго поколения» (2005), в рамках которого было создано множество «концепций», в том числе опубликованное в 2011 году в серии «Стандарты второго поколения» учебное издание «Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России».

В «Общих положениях» авторы позиционируют своё издание как составленное «в соответствии с Конституцией Российской Федерации, Законом Российской Федерации “Об образовании”», на основе ежегодных посланий Президента России Федеральному собранию Российской Федерации. Концепция является методологической основой разработки и реализации федерального государственного образовательного стандарта общего образования» (1, 6).

С этим трудно не согласиться, но вместе с тем вызывает настороженность тот факт, что на двадцати трёх страницах текста «Концепции...», при семидесятичетырёхкратном повторении лексемы «духовность» и восьмидесятидевятикратном употреблении лексемы «нравственность», ни единожды не проясняется содержание понятий, которые они обозначают, хотя нет смысла напоминать, что в пространствах русской культуры накоплен громадный опыт осмыс-

ления понятий духовности и нравственности. Минуя определение этих ключевых понятий, авторы сразу переходят к определению того, что есть «*духовно-нравственное развитие личности*» и что есть «*духовно-нравственное воспитание личности гражданина России*»:

«Духовно-нравственное развитие личности – осуществляемое в процессе социализации последовательное расширение и укрепление ценностно-смысловой сферы личности, формирование способности человека оценивать и сознательно выстраивать на основе традиционных моральных норм и нравственных идеалов отношение к себе, другим людям, обществу, государству, Отечеству, миру в целом;

духовно-нравственное воспитание личности гражданина России – педагогически организованный процесс усвоения и принятия обучающимся базовых национальных ценностей, имеющих иерархическую структуру и сложную организацию. Носителями этих ценностей являются многонациональный народ Российской Федерации, государство, семья, культурно-территориальные сообщества, традиционные российские религиозные объединения (христианские, прежде всего в форме русского православия, исламские, иудаистские, буддистские), мировое сообщество» (1, 9) (прим. 1).

Данные определения выводятся авторами из многозначного понимания слова «нация», что, естественно, не противоречит Конституции РФ:

«Двойное использование категории “нация” (в общегражданском и этнокультурном значении) не противоречит конституционному положению “мы, многонациональный народ Российской Федерации”, означая, что Россия есть национальное государство, а её народ представляет собой нацию наций» (1, 7).

На фундаменте отождествления понятий *многонациональный народ Российской Федерации* и *народ России* под общим знаменателем «нация наций» авторами даётся и соответствующее определение «Национального образовательного идеала», который на современном этапе государственного развития представляется как «высоконравственный, творческий, компетентный гражданин России, принимающий судьбу Отечества как свою личную, осознающий ответственность за настоящее и будущее своей страны, укоренённый в духовных и культурных традициях многонационального народа Российской Федерации» (1, 11).

Лавируя в сферах государственно-чиновничьей терминологической казуистики и светской неопределенности понятий духовного и нравственного, пытаясь аксиоматически объединить их в контексте так называемого духовно-нравственного развития и воспитания, авторы на нормативном уровне навязывают учителям методологические основы для составления программ и практической работы по духовно-нравственному развитию и воспитанию учащихся. При этом буквально в каждой строчке «Концепции...» сквозит уверенность в том, что реализовать «современный воспитательный идеал» необходимо и сформировать полноценную в духовно-нравственном отношении личность гражданина России на основе предлагаемых методологических оснований возможно.

Здесь закономерно возникает вопрос о мере и качествах духовности «современного воспитательного идеала» и личности, на его основе формируемой.

Безусловно, в светском и гражданском понимании духовность представляется как явление государственно ангажированное и предполагает тот сиюминутный комплекс качеств личности, на который в традициях советского интернационализма и современных идей толерантности и глобализма в изобилии указывают авторы «Концепции...».

Из содержания «Концепции...» невозможно понять, какие качества и свойства личности определяют меру духовности личности гражданина России, но при этом конкретизируется, что «основным содержанием духовно-нравственного развития, воспитания и социализации являются базовые национальные ценности... Базовые национальные ценности производны от национальной жизни России во всей её исторической и культурной полноте, этническом

многообразии. В сфере национальной жизни можно выделить источники нравственности и человечности, т. е. те области общественных отношений, деятельности и сознания, опора на которые позволяет человеку противостоять разрушительным влияниям и продуктивно развивать своё сознание, жизнь, саму систему общественных отношений» (1, 18).

Далее авторы, вновь минуя вопрос о духовности и духовном воспитании, переводят мысль в плоскость деклараций об истоках нравственности (прим. 2) и системе нравственных ценностей (прим. 3.), которые должны лежать «в основе целостного пространства духовно-нравственного развития и воспитания школьников, т.е. уклада школьной жизни, определяющего урочную, внеурочную и внешкольную деятельность обучающихся» (1, 19). Можно предположить, что именно эти аксиоматически заявленные авторами нравственные ценности являются, по их мнению, столпами духовности.

Между тем в национальном, культурном и религиозном сознании представителей буквально всех народов, населяющих Российскую Федерацию, исконно, можно сказать, на архетипическом уровне, укоренены иные, догосударственные и внегосударственные представления о душевности и духовности. Этот факт замалчивается авторами «Концепции...», хотя в ней и присутствуют упоминания о том, что носителями национальных ценностей наряду с многонациональным народом Российской Федерации, государством, семьёй, культурно-территориальными сообществами, являются и «традиционные российские религиозные объединения (христианские, прежде всего в форме русского православия, исламские, иудаистские, буддистские)», и, как ни странно, «мировое сообщество» (1, 9).

Примечательно, что о христианском воспитательном идеале, как и о воспитательных идеалах других «традиционных российских религиозных объединениях», в разделе «Национальный воспитательный идеал» (1, 10) авторы предпочитают говорить в прошедшем времени.

В частности, в вышеуказанном разделе «Концепции...» о русском православии сказано: «В средневековой Руси воспитательный идеал был укоренён в религии и представлен для православных христиан прежде всего в образе Иисуса Христа. Православная церковь направляла и объединяла деятельность семьи, народа и государства в общем пространстве религиозного, духовно-нравственного воспитания. Православная вера была одним из важных факторов, обеспечивающих духовное единство народа» (1, 10). Далее авторы, призывая соблюдать преемственность по отношению к воспитательным идеалам прошлых эпох и учитывая «духовно-нравственные ценности, определённые в соответствии с действующим российским законодательством» (1, 11), дают формулу современного образовательного идеала, в которую понятие духовности втискивается в странной (если не сказать уродливой) с культурологической и богословской точки зрения форме. Гражданину Российской Федерации предписывается быть укоренённым «в духовных и культурных традициях многонационального народа Российской Федерации» (т.е. «нации наций»).

Приведённые из «Концепции...» тезисы о современном воспитательном идеале, о традиционных российских религиозных объединениях, о православном христианстве, по нашему мнению, имеют цель профанировать и обезличить сам феномен религиозности и намеренно замутняют понятие духовности в контексте сиюминутных задач и интересов государства в области образования. А позиционирование веры и религии как явлений вторичных (в том числе с точки зрения времени возникновения) по отношению к государственности, как и сведение их функций до рамок государственных интересов представляется весьма сомнительным.

Закономерно, что при чтении «Концепции...» даже в сознании невоцерковлённого человека возникает много недоумений, и, прежде всего, по поводу авторского отношения к феномену духовности.

В религиозных культурах «традиционных российских религиозных объединений» (1, 9), упомянутых в «Концепции...» (христианских, исламских, иудаистских, буддистских) вопро-

сы о духе, душевности, духовности, об отношении душевности к духовности до сей поры остаются предметом богословской полемики. Пожалуй, одной из точек межконфессионального соприкосновения по этому вопросу является убеждение в безусловном превосходстве духовности над душевностью. Быть может, наиболее последовательно это убеждение воплощается в библейских текстах.

В частности:

– «Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может разуметь, потому что о сем надобно судить духовно» (1 Кор. 2:14);

– «Но вы, возлюбленные, помните предсказанное Апостолами Господа нашего Иисуса Христа. Они говорили вам, что в последнее время появятся ругатели, поступающие по своим нечестивым похотям. Это люди душевные, не имеющие духа» (Иуд. 1:17–19);

– «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода. Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» (Ин. 12:24–25);

– «Я говорю: поступайте по духу, и вы не будете исполнять вожделений плоти, ибо плоть желает противного духу, а дух – противного плоти: они друг другу противятся, так что вы не то делаете, что хотели бы. Если же вы духом водитесь, то вы не под законом» (Гал. 5:16–18);

– «Дела плоти известны; они суть: прелюбодеяние, блуд, нечистота, непотребство, идолослужение, волшебство, вражда, ссоры, зависть, гнев, распри, разногласия, ереси, ненависть, убийства, пьянство, бесчинство и тому подобное. Предваряю вас, как и прежде предварял, что поступающие так Царствия Божия не наследуют. Плод же духа: любовь, радость, мир, долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость, воздержание. На таковых нет закона» (Гал. 5:19–23);

– «Если мы живем духом, то по духу и поступать должны» (Гал. 5:25);

– «Но если в вашем сердце вы имеете горькую зависть и сварливость, то не хвалитесь и не лгите на истину. Это не есть мудрость, нисходящая свыше, но земная, душевная, бесовская, ибо где зависть и сварливость, там неустройство и все худое» (Иак. 3:14–16) и т. д.

В подтверждение укоренённости в национальном сознании русского народа (даже в определении «нация наций») высших, надгосударственных, представлений о духовности стоит обратиться к литературе и искусству, на которые указывают авторы «Концепции...», как на одну из «базовых национальных ценностей» (1, 18).

В «Концепции...» сказано:

«Соответственно традиционным источникам нравственности определяются и базовые национальные ценности, каждая из которых раскрывается в системе нравственных ценностей (представлений): <...> искусство и литература – красота, гармония, духовный мир человека, нравственный выбор, смысл жизни, эстетическое развитие, этическое развитие» (1, 18–19).

В этом положении ясно только то, что искусство является одним из источников нравственности, а искусство и литература позиционируются как одна из базовых национальных ценностей, но определение системы «нравственных ценностей (представлений)» в контексте которой раскрывается сущность и значимость литературы и искусства как «базовой национальной ценности» выглядит противоречиво, поскольку некоторые перечисленные феномены, которым, по мнению авторов, причастны искусство и литература, не подходят под определение понятия «нравственная ценность (представление)» (прим. 4).

Однако, не вдаваясь в теоретические споры, обратим внимание на очередное упоминание о духовности, точнее о духовном мире человека, находящем воплощение в искусстве и литературе.

Строго говоря, здесь нужно вести речь не о духовности, в полной мере воплощённой в боговдохновенных иконах Андрея Рублёва и Евангелиях, а о воплощении в искусстве вопро-

сов психологического (душевного) характера, о роковых трениях человеческой души и внешнего мира, именуемых страстями, о проблеме душевно-духовных исканий, о мучительных поисках путей раскрепощения души навстречу духовному, о стремлениях прозрения «создателя в созданье» (2, 130), о проблесках духовности, являющихся героям русской классики в моменты откровений, и т.д.

В сущности, вся русская литература от времён средневековья до сегодняшнего времени, все русские писатели и поэты (мы, конечно, исключаем литературный ширпотреб) были устремлены в русло душевно-духовных исканий и, так или иначе, к причащению духовному.

В доказательство достаточно упомянуть о буквально прорывающейся через функционирование эпитета золотой (златой) теофонии в поэзии А. С. Пушкина, об остращённых душах идейно одержимых героев Ф. М. Достоевского и И. С. Тургенева, о муках душевно-духовных исканий героев Л. Н. Толстого, о проблемах христианской танатологии, над которыми мучительно размышляли русские писатели, и т. д.

Исходя из анализа некоторых положений «Концепции духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России», авторами которой являются член-корреспондент РАО А. Я. Данилюк, член-корреспондент РАО А. М. Кондаков, действительный член РАН В. А. Тишков, следует генерализующий вывод о том, что авторы «Концепции...», подменяя фундаментальные для русского народа понятия душевности и духовности, на уровне настоячивых методологических рекомендаций, имеющих мощную правовую основу, настаивают на том, чтобы учителя школ, внедряя ФГОС, ограничивали истинно духовное развитие личности человека рамками душевного гражданского воспитания.

Думается, что с этим выводом, как и с тем, что понятие духовности в светской педагогике следовало бы употреблять более тактично, согласились бы и представители «традиционных российских религиозных объединений» (1, 9).

Примечания

1. Стоит обратить внимание на то, что эти определения даны в двух последних абзацах «Общих положений «Концепции...», после разъяснения того, что являют собой нация, национальное государство, национальное самосознание (идентичность), патриотизм, гражданское общество, многообразие культур и народов, межэтнический мир и согласие, социализация, развитие, воспитание, национальный воспитательный идеал, базовые национальные ценности. Это наводит на мысль о сознательном замалчивании понятий духовности и нравственности, хотя «Концепция...», судя по названию, должна их разъяснять.

2. Традиционными источниками нравственности являются: Россия, многонациональный народ Российской Федерации, гражданское общество, семья, труд, искусство, наука, религия, природа, человечество (1, 18).

3. К приоритетным нравственным ценностям авторами «Концепции...» относятся: патриотизм, социальная солидарность, гражданственность, семья, труд и творчество, наличие «представления о вере, духовности, религиозной жизни человека, ценности религиозного мировоззрения, толерантности, формируемые на основе межконфессионального диалога», искусство и литература, природа, человечество (1, 18).

4. Примечательно, что понятие «нравственная ценность» не разъясняется, а понятия «нравственная ценность» и «нравственное представление» отождествляются.

Литература

1. Данилюк А. Я., Кондаков А. М., Тишков В. А. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России. М., 2011. (Первая публикация текста «Концепции...» состоялась в 2009. В последующих редакциях текст остается практически неизменен.)

2. Жуковский В. А. Невыразимое // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений: в 20 т. М., 1999. Т. II.

УДК 378.5.016:821

А. Л. Фокеев

*Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского
fokal56@rambler.ru*

ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ФОРМИРОВАНИИ НРАВСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ СТУДЕНТОВ

В статье рассматриваются некоторые аспекты, связанные с проблемами идейно-нравственного и эстетического воспитания студентов в вузе на примере высокого духовного потенциала русского фольклора и классической литературы.

Ключевые слова: *духовность, идейно-нравственное, эстетическое воспитание, фольклор, «Слово о полку Игореве», древнерусская повесть.*

A. L. Fokeev

*National Research Saratov State University named after N. G. Chernyshevsky
fokal56@rambler.ru*

THE SPIRITUAL HERITAGE OF THE RUSSIAN LITERATURE IN THE DEVELOPMENT PROCESS OF STUDENTS' MORAL CONSCIOUSNESS

The article deals with some aspects of ideological and moral as well as aesthetic education of university students by means of great spiritual potential of the Russian folklore and classical literature.

Keywords: *spirituality, ideological and moral, aesthetic education, folklore, "Slovo o polku Igoreve" (The Lay of Igor's Campaign), an old Russian narrative.*

В современных условиях общественно-политической жизни общества, идеологических разногласий, замены прежних геополитических ориентаций ослабевают процессы, укрепляющие духовно-нравственные основы общества, его субстанционное начало и национальное самосознание.

Проблемы идейно-нравственного и эстетического воспитания молодого поколения всегда являлись живыми и актуальными. Однако в последние десятилетия они оказались мало востребованными и относительно сниженными. Продолжающийся ныне процесс универсализации искусства, замещение подлинных культурных ценностей привёл к утрате и выхолащиванию в сознании новых поколений высоких нравственных идеалов, к утрате подлинного понимания искусства и поэзии, к замене их низкопробной, широко распространённой «массовой культурой», шаблонной, штампообразной, а зачастую и ненормативной речью, примитивными неэстетическими суждениями о жизни, литературе, искусстве. Утрачено представление об общечеловеческих ценностях как системе нравственных и эстетических идеалов, они приобретают среди молодёжи специфическое, далёкое от подлинного их содержания толкование.

Как видим, сегодня вопрос об идейно-эстетическом воспитании студентов как представителей молодёжи весьма актуален. Известно, что постперестроечная российская культура во многом выиграла и продвинулась, демократизировав многие сферы социально-духовной жизни, в том числе и образование. Но, с другой стороны, главное достоинство высшей школы – способность воспитывать самостоятельного, творческого, свободного человека – обернулось источником многих проблем. И один из симптомов этого – усугубление учебных, знаниевых задач образования в ущерб воспитательным.

Что же может быть более ценного, чем воспитание студентов художественным словом, формирование их нравственных и эстетических представлений и идеалов средствами самого предмета литературы, нравственно-эстетический потенциал которой весьма высок? Литература и фольклор – неисчерпаемый источник воздействия на читателя.

Обращаясь к устному народному творчеству, студенты приобщаются к поэзии народной культуры, её самобытности, духовной сущности, что соотносится с задачами их эстетиче-

ского и нравственного воспитания. Они постигают героические подвиги былинных богатырей – защитников земли русской, душу народа через народные лирические и исторические песни, философские и моральные его идеалы через знакомство со сказками, пословицами, поговорками, загадками. Концентрируя внимание на нравственно-эстетическом потенциале народной поэзии, можно осуществлять воспитание студентов, которые учатся на основе знакомства с устным поэтическим творчеством постигать высокие идеалы нравственности, этики, гражданского поведения, назначения человека, его социального долга, пониманию таких понятий, как **честь, совесть, дружба, любовь** и др. и соотносить их со своими представлениями.

Устное народное творчество возвращает сегодняшнего студента к народной культуре как к источнику нравственных и эстетических ценностей, побуждает сравнивать прошлое и настоящее, уточнять критерии эстетики и нравственности в наше время, воспитывать художественный вкус.

Народный идеал человека, сложившийся в устной поэзии, нашёл своё дальнейшее развитие в древнерусской литературе, которая также обладает богатейшими воспитательными возможностями. Нравственные начала древнерусской литературы значительны и высоки: она выработала чёткие и определённые идеалы духовной красоты человека. Древняя литература обратилась к героическим характерам, определила духовные приоритеты, выработала идеалы человека духовной красоты, связанные с судьбами своей родины, русской земли, в том числе и характеры христианских подвижников, наделённых также высокими идеалами.

О нравственных началах богатырства и христианства писал Д. Н. Мамин-Сибиряк в письме к Я. Л. Барскову 20 апреля 1896 года: «Как мне кажется, “богатыри” служат прекрасным дополнением “святителей”. И тут и там представители родной земли, за ними чуется та Русь, на страже которой они стояли. У богатырей преобладающим элементом является физическая мощь. Они своей широкой грудью защищали всю родину, и вот почему так хороша эта “застава богатырская”, выдвинутая на боевую линию, впереди которой бродили исторические хищники... “Святители” являют другую сторону русской истории – ещё более важную как нравственный оплот и святое святых будущего многомиллионного народа» (2, т. 10, 386).

Исторические судьбы родины волновали древнерусскую литературу, но и другие проблемы – чести, преданности долгу и идея любви – находились также в её поле зрения. На этих образах и героических темах воспитываются гражданские и нравственные чувства студентов.

Велик воспитательный потенциал «Слова о полку Игореве» – высокохудожественного памятника древней литературы. Его главная мысль – патриотический призыв автора к объединению Руси. Нравственное воспитание осуществляется также при обращении к эстетической поэтике «Слова»: при рассмотрении картин природы, предчувствия обречённости поражения русских воинов, повторяющегося рефрена «О, Русская земля! Уже ты за холмом!» (3, 199). Эмоциональные переживания студентов усиливают развёрнутые описания долго меркнувшей ночи, погасшей зари и чёрных туч. На этом фоне рассматривается и плач Ярославны, полная поэзии её скорбь, смягчающая боль утраты и поражения Игоря, воссоздаётся образ героической русской женщины.

Всё, сказанное выше, имеет целью вызвать эмоциональный отклик студентов, направленный не только на литературно-историческое осознание ими памятника древнего искусства, а также на воспитание ответных чувств, определённых эмоций, эмоционального подъёма и нравственного прозрения.

В древнерусской «Повести о Петре и Февронии Муромских» концентрируется внимание студентов на отношении автора к героине как идеалу нравственного богатства и душевной красоты, на чертах её «психологической умиротворённости» (термин Д. С. Лихачёва), на проблемах любви и верности. Отталкиваясь от текста, можно провести параллели образа

Февронии с иконографическими ликами святых А. Рублёва, несущими в себе тихий свет созерцания божественного колорита, высочайшего нравственного начала идеалов самопожертвования.

Опыт древнерусской литературы восприняли русские писатели последующего периода. Например, как к источнику нравственного возрождения человека обращались к древней литературе Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой.

Как пишет Д. С. Лихачев, «роль литературы огромна, и счастлив тот народ, который имеет великую литературу на своем родном языке» (1, 3).

Духовное наследие русской литературы является тем источником, который формирует нравственное сознание современного общества.

Литература

1. *Лихачев Д. С.* Великий путь. М., 1987.
2. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собрание сочинений: в 10 т. М., 1958.
3. Слово о полку Игореве // *Изборник (сборник произведений литературы Древней Руси)*. М., 1969. С. 196–213.

УДК 373.5.016:821

В. П. Шевченко, М. Н. Шевченко*Мозырский государственный педагогический университет им. И. П. Шамякина (Беларусь)*
mi6363@mail.ru**ФОРМИРОВАНИЕ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО МИРА
ЛИЧНОСТИ ШКОЛЬНИКА СРЕДСТВАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ***В статье рассматриваются особенности формирования духовно-нравственного мира личности школьника в процессе изучения художественной литературы.**Ключевые слова:* нравственность, личность, художественный текст, духовно-нравственное воспитание, ученик, идеал, ценностные ориентации.**V. P. Shevchenko, M. N. Shevchenko***Mozyr State Pedagogical University named after I. P. Shamyakin (Belorussia)*
mi6363@mail.ru**THE FORMATION OF THE SPIRITUAL AND MORAL WORLD OF A PUPIL'S
PERSONALITY BY MEANS OF LITERATURE***The article considers some formation peculiarities of the spiritual and moral world of a pupil's personality in the process of studying literature.**Keywords:* morals, a personality, a literary text, moral and spiritual education, a pupil, an ideal, value patterns of behaviour.

Согласно устоявшемуся в педагогической науке представлению, любая педагогическая технология – это своего рода вариант воплощения определенной педагогической концепции, стратегии образования. Какова педагогическая теория, такова и технология. Это может быть, например, стратегия формирования и стратегия развития. Стратегия формирования – вмешательство извне во внутренний мир ребенка, навязывание ему выработанных обществом способов и приемов деятельности, норм и оценок. Жесткая установка на результат делает в данном случае управление учебно-воспитательным процессом похожим на управление фабричным конвейером со всеми вытекающими отсюда последствиями. Стратегия развития – развитие личностного потенциала ребенка, раскрытие заложенных в нем возможностей, самоактуализация, предупреждение тупиков развития. В силу этого управление учебно-воспитательным процессом здесь ориентировано не на конечный результат по заданным образцам (госстандарт), ибо по отношению к развивающемуся ученику такого стандарта и быть не может, а на сам процесс образования, на создание условий для развития личности.

Парадигма классического образования сводится к декларации приоритета усвоения учениками академических фундаментальных знаний перед всеми другими педагогическими целями. В ее рамках собственно дидактические идеи переплетаются с воспитательными. «Дело в том, что на уровне ведущих идей и концепций любая учебная дисциплина действительно несет определенную моральную, нравственную нагрузку, и усваивая определенные естественнонаучные идеи, ученик усваивает не только их, но и тот нравственный контекст, непредметное содержание, которое в них заключено» (4, 47).

Например, идея развития в биологии напрямую сопряжена с идеей ответственности ныне живущих перед своими потомками за все, что сегодня с ними происходит; идея уникальности, сложности живых систем – с идеей недопустимости неграмотного вмешательства в их функционирование и тем более недопустимости посягательства на жизнь; идея разнообразия жизни связана напрямую с представлением об устойчивости живой системы и т.д. Иное дело, что эти требования в полной мере никогда не реализуются и по ряду причин не могут реализоваться.

В качестве такой сопутствующей задачи нравственное воспитание учащихся ставится и перед художественной литературой. При этом основное внимание акцентируется здесь на определении основных источников добра, с одной стороны, и на методы убеждения, положи-

тельного примера, нравственных упражнений и т. д. – с другой. В результате воспитательное воздействие не будет сводиться к различным наставлениям и назиданиям, а это будет способствовать решению извечных нравственных вопросов: «Кто я?», «Зачем я?», «Чего добиваюсь в этой жизни?», «Какие пути приведут меня к желаемому успеху?» (1, 52).

Для того чтобы ответить на них, необходимо, прежде всего, опереться на историческую память своего народа, на менталитет своего родного края, на ценности своей семьи и ближайшего социального окружения. Одним словом, на традицию, свое обыденное восприятие и связанную с ними духовно-нравственную позицию, которая является результатом бессознательного отражения норм и принципов, принятых в данной социокультурной среде жизнедеятельности. Это означает, что в поисках данных ответов школьник должен идти от реального к идеальному или идеализации как виду абстракции, «выступающей специфической формой познания, которая предполагает мысленную реконструкцию предмета посредством отвлечения от некоторых его свойств» (3, 37).

Нравственность всегда личностна, существует только в общении «личность – личность», и именно в личности и неповторимости нравственных перипетий заключена их всеобщность. Эта всеобщность постигается здесь не через абстрактное понятие, закон, а через метод идеализации и типизации, существенно отличающий художественное отражение действительности от научного. Иными словами, освоение действительности связано здесь не с постижением сущности внешнего мира, его содержания, внутренних связей, а с постижением нравственной сущности самого человека.

Духовно-нравственное воспитание нельзя замыкать лишь на уровне идеальной действительности художественного текста, отрывая его от других сфер реальной школьной жизни. Через содержание литературного материала обогащается лишь представление учащихся о нравственных качествах личности, раскрывается прекрасное в природе, общественной жизни, взаимоотношениях людей, формируется идеал прекрасного человека, пробуждающий к самосовершенствованию. Литературный материал способен глубоко затронуть эмоциональную сферу, стимулировать развитие нравственных и эстетических чувств школьника. И все же проблема духовно-нравственного воспитания не замыкается лишь в стенах школы. Через структуру личности самого ученика и, прежде всего, через структуру его ценностных ориентаций она охватывает все основные сферы его жизнедеятельности, его личную биографию и жизненный опыт, полученный в условиях семейного воспитания, социокультурной среды жизнедеятельности в данном поселении, регионе и т. д.

Структура ценностных ориентаций школьников – основное условие, фактор восприятия и оценки им различных литературных образов, авторского замысла художественного произведения, его основных идеалов. Сама глубина проникновения его в художественное произведение зависит от структуры ценностных ориентаций личности, выраженных через соответствующие чувства, отражающие его внутреннее состояние, ценностные идеалы и представления, мировоззренческую позицию и дух той общности, в которую он включен, и прежде всего менталитет народа, жителей своей деревни или города. С помощью ценностных ориентаций учащиеся объединяют в единую систему свое собственное «я» и представления о должном, с одной стороны, а с другой – настроения и чувства, культуру социума. И эстетическое воспитание предстает здесь не только как учение о прекрасном, о красоте, но и как важнейшее средство формирования духовно-нравственного мира личности. И происходит это благодаря формированию ценностных ориентаций и смысла жизни на основе сопоставления реальности и идеала, внутреннего диалога с авторами художественных произведений, с литературными героями, сценическими образами, художественными представлениями, выявлению недостатков повседневной жизни и важнейших путей ее совершенствования. Например, «Круглый стол» на тему: «Всякий ли путь, который ведет к цели, оправдан?» позволяет учащимся стать «свиде-

телями» того, как через ошибки и страдания идут герои романа Л. Н. Толстого «Война и мир» к своему будущему, модель которого выстроилась в их сознании и понимании как выражение их собственной социально-духовной культуры. В силу этого формирование духовно-нравственных ценностей не может ограничиваться лишь формами и методами организации самого процесса восприятия и познания художественного произведения в отрыве от самой жизни. Это восприятие и познание обретает свой смысл лишь в единой системе духовно-нравственного воспитания личности. Ибо «нравственные отношения вырабатываются по мере накопления школьниками личного опыта. Личный нравственный опыт – это опыт сопереживания с другими людьми, героями художественного произведения, опыт собственного поведения, а также осознание этого опыта с позиции нравственных норм общества» (2, 5–6).

Желаемый эффект в процессе духовно-нравственного воспитания средствами художественной литературы педагог сможет получить лишь в том случае, когда будет учитывать повседневный опыт школьников. Ведь люди поступают так или иначе не только в соответствии с объективными закономерностями, но создают и так называемую иллюзорную действительность, к числу которой относится и художественная литература. Эта действительность не создается лишь для реализации соответствующих дидактических, идеологических или политических задач. Да и сама социальная действительность, в которую включены школьники, не определяется лишь ими. Эта социальная действительность или реальность, проявляемая в виде тех или иных форм нашего повседневного опыта, есть результат эволюции данной социальной общности, этноса или народа. Результатом этого эволюционного развития является и система нравственных норм и представлений, традиции, ритуалы, обычаи, привычки, менталитет и т.д.

Они опираются не столько на рациональное осмысление опыта, сколько на его повторяемость и переживаются эмоционально, выступают как система социальных чувств и настроений, нравственно-психологический климат общности, без учета и регулирования которого духовно-нравственное воспитание не может быть эффективным. Глубина и действенность нравственных убеждений личности всецело зависит от силы эмоционального переживания, которым сопровождается восприятие той или иной идеи, нормы, линии поведения. Происходит это потому, что нравственность как бы укоренена в культуре, в свободе воли. Она духовно опирается на историческую память, культурный опыт. Примером могут служить произведения М. А. Булгакова, Н. А. Некрасова, Н. Г. Чернышевского и др.

В то же время каждый педагог должен отчетливо осознавать, что на пути к духовно-нравственному развитию его питомцев средствами художественной литературы в качестве основных препятствий выступают потребительская психология, снижающая интерес к общественным делам и личному участию в них, невысокий уровень развития потребности в творческой и культурной деятельности, в частности отсутствие систематичности в усвоении знаний, чувства рационального, способности к предвидению и умения общаться, которому следует учиться.

Педагог-словесник также должен хорошо отдавать себе отчет в том, что взгляд на учащихся лишь как на объект педагогического воздействия извне и опору на педагогические технологии и стратегии формирования личности с жесткой установкой на конечный результат отнюдь не способствует пониманию ими запросов и духовно-нравственного мира учащихся, а само педагогическое взаимодействие чаще всего обретает форму наставления, назидания, а нередко диктата и насилия. Поэтому основным требованием к разработке и применению технологий духовно-нравственного воспитания средствами художественной литературы является рассмотрение учащихся в качестве равноправных субъектов соответствующей культуры. Становление и развитие таких субъектов в лице каждого из учеников – прямая обязанность педагога.

Духовно-нравственное воспитание школьников средствами художественной литературы должно представлять собой форму непрерывного процесса своеобразной коррекции их личности и являться сквозной проблемой как во внеклассной работе, так и при организации

самостоятельной работы над художественными произведениями. При этом используемые педагогические методы могут меняться. С этой целью с успехом можно использовать, например, уже известные метод совместной деятельности и метод проектов. Обращаясь, в частности, к проблематике определения смысла жизни и выбора нравственных ее принципов или морального «кредо», учитель литературы, например, при проведении факультатива может разделить класс на ряд самостоятельных групп по 3–4 человека. Каждой из групп предлагается выбрать наиболее близкие им моральные ценности в виде суждений относительно того, ради чего можно жить:

- политического совершенствования общества;
- собственного духовного совершенствования и творчества;
- обретения материального благополучия;
- национального возрождения и т. д.

Затем предлагается выбрать тех литературных героев, похожими на которых они хотели бы быть. Это могут быть герои изучаемого по программе художественного произведения, таких как роман Л. Н. Толстого «Война и мир» или «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, но могут быть и герои литературных произведений, самостоятельно прочитанных школьниками. Затем организуется своеобразный диспут, в ходе которого данные нравственные позиции сталкиваются, приводятся наиболее убедительные аргументы в пользу каждой из них и определяются команды-победительницы. При этом позиции отдельных членов команды могут конкретизоваться в виде определенного ролевого поведения: политик, священник, деятель искусства, предприниматель и т. д.

Особое внимание уделяется проблеме выбора средств достижения цели. Каким путем возможно духовное совершенствование общества, обеспечение материального благосостояния, национального возрождения и т. д.? Все ли средства хороши для достижения цели? В данном случае могут выделяться роли прагматиков, циников, идеалистов, преступников, властителей, рабов, скептиков, демократов и т. п. Важно, чтобы каждый из этих образов был представлен настолько ярко, чтобы у учащегося возникло или отторжение его или желание подражать ему. В этом плане могут даже разыгрываться определенные театральные сцены, с помощью которых будет пародироваться действительность, сталкиваться отдельные образы современников и образы классической художественной литературы.

Любой текст прочитывается, понимается и воспринимается через призму собственного «я», через призму личной культуры, во многом схожей с культурой своего повседневного бытия. При обращении к Пьеру Безухову, Базарову, Фамусову или Чацкому это особенно наглядно, ибо было столько же Безуховых, сколько зрителей. Дар сопереживания у писателя находит естественное дополнение в даре сотворчества у читателя. Это общеизвестно.

Таким образом, формирование духовно-нравственного мира личности школьника средствами художественной литературы имеет свое содержание в виде ценностно-нормативной заданности и смысловой определенности, возникающих в результате социального взаимодействия с другими людьми, понимания их, сопоставления идеального образа в художественном тексте с реальной практикой общения в трудовой, бытовой, досуговой и других сферах жизнедеятельности, формирования и развития его в качестве субъекта культуры.

Литература

1. Библиер В. С. Нравственность. Культура. Современность. М., 1990.
2. Гавриловец К. В., Казимирская И. И. Работа классного руководителя по нравственному и эстетическому воспитанию школьников. Минск, 1978.
3. Ильин В. В. Идеализация в социальном познании. Что может и что не может социальная теория // Вестник МГУ. Сер. 12. Социология. Политология. История. 1991. № 5. С. 37–55.
4. Левитес Д. Т. Практика обучения. Современные образовательные технологии. Воронеж, 1998.

УДК 373.5.016:82

Г. В. КатулинаСредняя школа № 2 города Волгореченска
schkatulka_gal@mail.ru**ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ УЧАЩИХСЯ
ПРИ ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ РОДНОГО КРАЯ**

В статье говорится о преподавании литературы родного края. Рассматриваются различные формы работы учителя, которые способствуют духовно-нравственному и патриотическому воспитанию учащихся.

Ключевые слова: Родина, патриотическое воспитание, литература родного края, духовные ценности народа.

G. V. KatulinaPublic School № 2 of Volgorechensk, Kostroma region
schkatulka_gal@mail.ru**PATRIOTIC EDUCATION OF STUDENTS BY MEANS
OF LEARNING NATIVE AREA LITERATURE**

The teaching of native area literature is discussed in this article. Different techniques of teacher's work that develop moral and patriotic education of students are also considered.

Keywords: homeland, patriotic education, native literature, spiritual values of the people.

Воспитание патриотизма у подрастающего поколения – сложный и многогранный процесс, успех которого во многом зависит от того, насколько удалось привнести в душу ребёнка уважение к прошлому и настоящему своей Родины. Основу содержания патриотического воспитания составляют духовные ценности народа, история страны, народная культура и традиции.

Любовь к России, русской культуре, обычаям, традициям русского народа, которыми проникнуты произведения русской литературы, должна сопрягаться с воспитанием любви к «малой родине», с патриотическим чувством принадлежности к своему народу, к своей культуре. Литературное краеведение в этом смысле призвано, прежде всего, воспитать высокие патриотические чувства, вызвать живой интерес к жизни родного края, способность правильной оценки общественной роли книги.

Любовь к Родине нельзя воспитать только громкими лозунгами. Это чувство вырабатывается в человеке всеми впечатлениями бытия, и начинается оно с чувства любви и сыновнего почтения к «малой» родине, к дому, где он родился и рос, к родному краю.

В процессе изучения «региональной» литературы ученик открывает для себя, насколько богата духовно именно та земля, на которой он живет, почувствует сердечно, какая трепетная мысль билась во все времена в краю его отцов, дедов, прадедов. Только на этой основе и вырастает патриот.

Трудно объяснить и перечислить все причины и проявления любви к родному краю, городу, деревне. Но невозможно любить то, чего не знаешь. В связи с этим задача учителя литературы – познакомить учащихся с родным краем, открыть им новые страницы его истории, культуры, литературы, а также знакомство с людьми, которые отдали этому краю частицу своей души, раскрыли здесь свой талант, работали и продолжают работать на благо своей малой родины.

Краеведение – это одновременно и наука, и деятельность. Оно связано с изучением прошлого и настоящего родного края, местных достопримечательностей, роли и участия жителей в литературе, истории, культуре. Поэтому особая роль в изучении краеведения отводится учителю, который ставит в работе следующие цели: «приблизить» историю, литературу, культуру к ученику; открыть для ребят новые имена; показать им истинную ценность и своеобразие культурного наследия родного края.

Работа по литературному краеведению может проводиться педагогом в различных формах: литературные кружки, вечера, конференции, литературные гостиные, экскурсии по памятным местам, связанным с жизнью и творчеством писателей. Я стараюсь разнообразить формы деятельности: экскурсии и прогулки по городу, посещение музеев и выставок; тематические вечера, встречи с писателями, поэтами.

Особенно популярны в нашей школе творческие встречи с волгореченскими писателями и поэтами. Интересно проходили литературные гостиные по творчеству волгореченских поэтов: «Под крылом белой чайки» (поэзия З. И. Чалуниной); «Что шептали мне берёзы...» (поэзия Г. Н. Шомбиной). Литературная гостиная – это праздник души, куда приглашаются гости: местные писатели и поэты, участники городского литературного объединения «Волна», родители, учителя.

Подготовка литературной гостиной – дело непростое, требует совместной работы учащихся и учителя. Заранее составляется презентация, для которой отбираются стихотворения по определенным темам. Ученики находят иллюстративный материал к стихотворениям, музыкальные фрагменты. Такие встречи способствуют формированию у учащихся сознательного отношения к жизни, развивают в них чувство прекрасного, воспитывают уважение к представителям старшего поколения, любви к родному краю, своей «малой родине». Данные формы работы позволяют решать задачи по воспитанию активного гражданина, создают необходимые условия для духовного развития личности.

Учащиеся читают наизусть произведения костромских и волгореченских авторов, когда участвуют в конкурсах чтецов различного уровня. Творческие конкурсы позволяют ученикам заявить о себе, показать свои способности. Это важно для развития учеников, совершенствования их мастерства, проявления собственного стиля.

Участие учеников в творческих конкурсах и конференциях предполагает выполнение ими исследований. В феврале 2017 года ученики 8а класса МБОУ «СОШ №2 города Волгореченск» стали участниками X межрегиональной лингвистической научно-практической конференции школьников «Родной язык в пространстве русского мира современной России» в городе Иванове. Объектом исследования учащихся стало творчество волгореченских поэтов.

Ребята выступили с докладами и получили сборник со своей публикацией: Башурина Евгения «Особенности “тихой” поэзии З. И. Чалуниной»; Блескин Роман «О мужестве и героизме словами волгореченских поэтов»; Иванова Екатерина «Образ деревни и родной природы в стихотворениях З. И. Чалуниной»; Орлова Мария «Образ родного города в стихотворениях волгореченских поэтов».

Обращение к литературе родного края воспитывает патриотические чувства у подрастающего поколения. Литература открывает перед учеником культурные традиции своей земли, помогает понять и почувствовать духовную связь с прошлым. Она нацелена на гармоничное развитие личности школьника на основе духовно-нравственных ценностей.

«Ты вспоминаешь Родину такой, какой её ты в детстве увидал», – сказал поэт К. Симонов. И действительно, как ни велика наша страна, человек связывает своё чувство любви к ней с теми местами, где он родился и вырос. Уроки и внеклассные мероприятия по литературному краеведению, проводимые в школе, необходимы. Хочется, чтобы наши дети гордились своей родиной, в дальнейшем трудились на благо людей и родного края.

УДК 821.161.1.09"19" ; 373.5.016:82

Е. Н. КругловаСредняя школа № 11 города Костромы
ekruglova55@rambler.ru**РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:
ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА А. Ф. ПИСЕМСКОГО В ШКОЛЕ**

В статье рассматривается включение литературы родного края в контекст классической литературы; акцентируется внимание на своеобразии характерологии героев А. Ф. Писемского, представлен фрагмент урока по творчеству А. Ф. Писемского.

Ключевые слова: региональный компонент, А. Ф. Писемский, способы характеристики героя, изобразительно-выразительные средства.

E. N. KruglovaKostroma municipal budget educational institution «Secondary educational school № 11»
ekruglova55@rambler.ru**A REGIONAL ASPECT OF THE RUSSIAN LITERATURE:
THE STUDY OF A. F. PISEMSKY'S WORKS AT SCHOOL**

The article discusses the inclusion of the native area literature in the context of classical literature; it focuses on the uniqueness of A. F. Pisemsky's characters and presents a lesson fragment on A. F. Pisemsky's works.

Keywords: a regional component, A. F. Pisemsky, the methods of personages' characterization, descriptive and expressive means.

Главной задачей школы является воспитание всесторонне развитой личности. Один из путей решения данной задачи – введение в систему образования регионального аспекта в контекст литературы классической. Такой подход к изучению литературы позволяет расширить представление о ней благодаря новым именам и художественным произведениям. Кострома связана с именами многих известных деятелей русской литературы: здесь долгое время жил А. Ф. Писемский, неоднократно бывали Н. А. Некрасов, А. Н. Островский...

Наше время подарило науке освобождение от предвзятости, возникавшей в недавнем прошлом. Поэтому важно оказывать внимание не только классикам той или иной эпохи, но и находящимся в тени их имен современникам. Литературная судьба романиста и драматурга А. Ф. Писемского оказалась неблагоприятной к писателю. Достаточно выразительно звучит заглавие одной из давних статей (1901): «Забыт ли Писемский?» (5, 1). Вопрос не теряет своего смысла и сейчас. Сила художника, по мнению М. П. Еремина, выявляется в способности понимать «настоящую» эпоху, и Писемский в этом отношении – достойный соратник своих великих современников (2, 32). Этим и объясняется тот факт, что в течение нескольких десятилетий имя писателя постоянно находилось в ряду имен «крупнейших мастеров самых живых, самых активных жанров литературы» (3, 203). Мы рассматриваем произведения А. Ф. Писемского в широком контексте творчества классиков русского реализма, поскольку на фоне реализма Л. Н. Толстого и И. С. Тургенева, И. А. Гончарова и Ф. М. Достоевского рельефно проступает своеобразие художественной позиции писателя.

Знакомство с творчеством А. Ф. Писемского, на изучение которого отводится 3 часа в 10 классе, осуществляется при изучении темы федерального компонента «Становление реализма в русской литературе. Особенности русского реализма». Таким образом, обучающиеся уже располагают более или менее целостным представлением об историко-литературном процессе 1840-х – 1860-х годов, о писателях и критиках, типологии характеров и жанров и им легче понять своеобразие творчества писателей, связанных с родным краем.

Используемая в нашей практике система уроков по творчеству А. Ф. Писемского способствует глубокому и систематическому изучению творчества писателя в контексте русской ли-

тературы XIX века. Обучающиеся не только знакомятся с биографией и творчеством выдающегося земляка, но и развивают исследовательские навыки, процесс выдвижения и решения проблем, разнообразные способы аргументации. Сегодня при написании сочинения по прочитанному тексту очень важен выбор литературного материала, поскольку использование клише не приветствуется, от обучающихся требуется умение аргументировать своё мнение, опираясь на читательский опыт.

Рассмотрим фрагмент урока на тему «*Роман А. Ф. Писемского “Тысяча душ”. Противоречивая натура главного героя. Способы характеристики героя*». В центре внимания находится образ главного героя романа Якова Калиновича. Анализируя образ персонажа, обучающиеся должны выявить способы, с помощью которых автор создаёт данный литературный тип героя, зарождающийся в русском обществе 40-х – 50-х годов XIX века. Хочется предложить обучающимся такие задания, чтобы сложилось ощущение живого и творческого процесса, научнообразный язык не должен быть самоцелью.

В процессе работы класс делится на три группы: 1 группа обучающихся анализирует пример портретной характеристики героя; 2 группа – речевой характеристики; 3 группа – пейзажные зарисовки.

Текст № 1: со слов «*Это был высокий молодой человек...*» до слов «*Калинович слегка нагнул голову. Калинович подал ему конец руки...*» (1, т. 9, 29–30).

Текст № 2: со слов «*Впереди были две дороги: на одной невеста с тысячью душами... однако, ведь с тысячью!*» до слов «*...но совесть в то же время точно буравом вертела сердце*» (1, т. 9, 188).

Текст № 3: со слов «*В серьезном и мрачном настроении духа выехал герой мой...*» до слов «*Стал наконец накрапывать дождик, и вдруг, где-то уж очень близко, верескнул с раскатом удар, хлынул, как из ведра, ливень*» (1, т. 9, 188).

Задание:

– назовите слова, словосочетания, которые помогли вам оценить характер героя, представить его индивидуальные черты, качества: «*...подал ему конец руки...*» (а не всю руку – свидетельствует о брезгливости, надменности героя); «*...с лицом умным...*» (подчеркивается интеллектуальная развитость героя), «*...на одной невеста с тысячью душами... однако, ведь с тысячью!*» (используется повтор слова, что говорит о значимости для героя материального фактора).

Обобщение: В романе Писемского используется несколько способов характеристики героя: портретная зарисовка, пейзажные зарисовки, внутренние монологи героев.

Продолжаем работать с этим фрагментом текста по вариантам:

Из текста № 2 1 вариант выписывает слова, которые выявляют отрицательные стороны характера героя, 2 вариант – положительные.

Обобщение: Данного героя нельзя однозначно отнести к отрицательным характерам, так как в нем борются два противоположных начала (расчёт, корысть – с одной стороны, чувство долга, угрызения совести – с другой). Натура героя противоречивая: в его душе пытаются ужиться два разных начала, светлые и тёмные силы склоняют героя то к одному решению, то к другому.

Предложим возможные варианты заданий для работы с пейзажными зарисовками, которые готовят нас к восприятию внутренних переживаний Калиновича.

1. Подчеркнуть особенности характера героя помогает и художественная деталь. Какая художественная деталь подталкивает нас к сопоставлению состояния природы и внутреннего мира героя? (В данном случае это сравнительный оборот: «*...в которой тоже, как бы под лад ему, заварилась кутерьма*»).

2. Помимо сравнительного оборота есть и другие средства, используемые автором. Чтобы их выявить и определить роль в тексте, мы с вами проведём языковой эксперимент. Вы можете выбрать то задание, с которым непременно справитесь:

1) Найдите метафоры, сравнения, олицетворения в тексте, попробуйте их исключить. Какой вывод можно сделать?

«...надвинули со всех сторон облака...» (олицетворение) – появились облака;

«...хлынул, как из ведра, ливень...» (сравнение) – хлынул ливень. Данные средства помогают красочно, образно проиллюстрировать картину природы и почувствовать ту атмосферу, в которой оказался герой.

2) Найдите средства художественной выразительности и измените их так, чтобы смысл предложения поменялся на противоположный.

«...надвинули со всех сторон облака, и потемнело, как в сумерки...» (олицетворение, сравнение) – уплыли облака, стало ясно, как ранним весенним утром. Данное описание помогает нам почувствовать внутренний мир героя. Пейзаж как бы готовит нас к осознанию противоречий в размышлениях героя. Если бы пейзаж был иным, гармония и логика повествования были бы нарушены.

Обобщение: художественное слово очень весомо в произведении. В данном случае художественная деталь помогает выяснить причину духовного разлада героя. Впечатление о герое рождается у Писемского в процессе диалогически противопоставленных друг другу характерологических штрихов, в которых постоянно смешивается «низкое» и «высокое».

Мозаичность характерологии ведёт к отказу от классических форм типизации, свойственных классикам русского реализма – Гончарову, Тургеневу, Толстому, Достоевскому. Писемский является разрушителем «дворянских гнёзд»: ни настоящей любви, ни тёплого семейного родства, ни возвышенной дружбы – низменная проза жизни. Для Писемского характерна ярко выраженная депоэтизация действительности. Натурализм писателя проявляется в несобранности героя, в произведении отсутствует доминанта в обрисовке характера.

Писемский не ставит в своём произведении глубоких философских и духовно-нравственных проблем и не пытается решить их, как это делают классики русского реализма. Он просто показывает распространённый тип русского интеллигента, который стремится к сочетанию безупречной службы и личного успеха.

В качестве домашнего задания обучающимся предлагается сравнить способы характеристики героев А. Ф. Писемского и И. А. Гончарова. Выявить отличительные особенности художественной материи Писемского.

Литература

1. Писемский А. Ф. Собрание сочинений: в 9 т. М., 1959.
2. Еремин М. П. А. Ф. Писемский. М., 1956.
3. Лотман Л. М. А. Ф. Писемский // История русской литературы: в 4 т. Л., 1982. Т. 3.
4. Могиланский А. П. А. Ф. Писемский. Жизнь и творчество. Л., 1991.
5. Налимов А. П. Забыт ли Писемский? // Образование. 1901. № 7–8. С. 125–139.
6. Пустовойт П. Г. А. Ф. Писемский в истории русского романа. М., 1969.
7. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002.

УДК 811.161.1'25

О. А. Барышева, Н. М. Сергеева

*Ярославское высшее военное училище противовоздушной обороны
vetkasireni-let@mail.ru, nadezhda171@rambler.ru*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ С РАССКАЗОМ Е. НОСОВА «ЖИВОЕ ПЛАМЯ»

Статья посвящена основным принципам организации работы с художественным текстом при обучении русскому языку как иностранному. Представлен опыт работы с рассказом Е. Носова «Живое пламя» в аудитории студентов-нефилологов.

Ключевые слова: русский язык как иностранный, художественный текст, обучение чтению.

O. A. Barysheva, N. M. Sergeeva

*Yaroslavl Higher Air Defence Military College
vetkasireni-let@mail.ru, nadezhda171@rambler.ru*

THE ANALYSIS OF E. NOSOV'S SHORT STORY «A LIVE FLAME» AT THE RUSSIAN AS A FOREIGN LANGUAGE LESSONS

The article deals with the main principles of studying fiction at the Russian as a foreign language lessons. The analysis of E. Nosov's short story «A Live Flame» at the Russian as a foreign language classes for engineers is presented.

Keywords: Russian as a foreign language, fiction, teaching reading

Произведения русских писателей всегда вызывают неподдельный интерес у иностранцев: желание понять «загадочную русскую душу», стремление приобщиться к богатому культурному наследию нашей страны зачастую и побуждает их к изучению русского языка. В связи с этим для чтения иностранцы чаще всего выбирают произведения признанных во всём мире классиков русской литературы. Однако практически абсолютное незнание исторических реалий изображаемого времени, а также метафоричность, образность, стилевая неоднородность художественного текста – всё то, что обогащает литературное произведение, позволяет автору выражать идеи в имплицитной форме, значительно затрудняет восприятие и понимание текста инофоном. В итоге интерес к чтению исчезает и мотивация к изучению языка предельно снижается. Именно поэтому отбор текстов для обучающего чтения не должен быть случайным: на наш взгляд, на начальном этапе учащимся следует предлагать небольшие по объёму рассказы писателей XX века, поскольку язык таких произведений наиболее приближен к тому, который является предметом изучения во время аудиторных занятий. Задачей преподавателя в этих условиях становится не разъяснение конкретного текста, а обучение универсальным когнитивным стратегиям чтения, которые активизируют не только языковые, но и фоновые знания учащихся, весь их жизненный опыт и таким образом дают ключ к пониманию практически любого художественного произведения.

Представим опыт работы с рассказом Е. Носова «Живое пламя» в аудитории студентов-нефилологов.

Занятие начинается с краткой справки об авторе. Из неё обучающиеся узнают о том, что Е. Носов прошёл всю войну, был награждён орденом Красной Звезды и двумя орденами Отечественной войны I степени, о том, что он навсегда сохранил в душе память о тех, кто ценой своей жизни защитил родную землю.

В этой части предтекстовой работы особое внимание уделяется понятию «память». Обучающимся даётся задание объяснить, как они понимают это слово.

- Как вы понимаете слово «память»? Что оно значит для вас?
- *Память – это предки человека, это его родина.*
- *Без памяти человек одинок и несчастен.*
- *Память – это когда те, кто умер, живут в сердце живых.*

Затем преподаватель знакомит обучающихся со значением этого слова в толковом словаре В. Даля: «Память – это способность помнить, не забывать прошлого, это свойство души помнить о былом» (1). Учащиеся получают задание подумать о том, какой именно памяти посвящён рассказ «Живое пламя». На этот вопрос они должны будут ответить после работы с текстом.

Далее обучающиеся под руководством преподавателя читают рассказ. После чтения текста наступает этап послетекстовой работы с художественным произведением. Самыми трудными на данном этапе являются задания, направленные на выявление идейно-художественной проблематики произведения. Данный вид работы предполагает высказывание своей точки зрения, а значит, выход на свободное говорение. Приведём примеры заданий такого типа, а также некоторые ответы обучающихся.

- Используя строки текста, опишите тётю Олю и её жизнь.
- *У неё «тихий старенький домик», она ходит «как-то сгорбившись».*
- Что нам известно о судьбе сына этой женщины?
- *Её сын Алексей был лётчиком во время войны.*
- *Он погиб, когда выполнял приказ.*
- Чувствуется ли в доме присутствие Алексея? Докажите свою точку зрения текстом.
- *Тётя Оля вспоминает о сыне, когда наливают квас, говорит, что её сын очень любил его пить.*
- *Портрет сына висит на стене.*
- *Тётя Оля называет одну из комнат дома комнатой сына.*
- Как вы думаете, почему тётя Оля любит сажать цветы и ухаживать за ними?
- *Она очень одинока, у неё нет близких, о которых она может заботиться, поэтому она заботится о цветах.*
- *Цветы – как её дети или как её внуки, о которых она заботится.*
- Найдите в тексте рассказа строки, посвящённые цветению маков. Какие глаголы использованы для описания этого цветения?
- *Автор использует глаголы «зажглись», «пламенели», «погасли».*
- О каком процессе напоминают нам эти глаголы?
- *Как будто огонь горит. Он загорелся и быстро погас.*
- *Маки были похожи на огонь, который как будто горел на клумбе.*
- Проанализируйте строки рассказа со слов «Я поднял с земли ещё совсем свежий, в капельках росы, лепесток...» до слов «Тётя Оля, как-то сгорбившись, вдруг заторопилась в дом». Сравните чувства тёти Оли в этот момент с чувствами рассказчика. В чём, на ваш взгляд, причина такой разной реакции двух героев рассказа на отцветшие маки?
- *Рассказчику очень нравится этот цветок, его короткое, но яркое цветение. Это потому, что он видит только красивый яркий цветок и больше ничего. А тётя Оля смотрит на яркое, но короткое цветение мака и видит своего сына, его короткую жизнь.*
- *Тогда автор понял, почему тётя Оля не хотела сажать маки. Она не хотела видеть маки на своей клумбе, потому что боялась увидеть то, как быстро мак отцветёт, как быстро закончится его жизнь. Вот почему старая женщина, посмотрев на лепесток мака, заторопилась в дом: она вспомнила смерть своего сына и, наверное, не хотела, чтобы рассказчик видел её слёзы.*
- Обратитесь к финальным строкам рассказа. Как вы думаете, почему тётя Оля начала сеять на своей клумбе маки? Почему она полюбила эти цветы?
- *Мак теперь всегда напоминает ей о сыне. Пусть его жизнь была короткой, но она была очень яркой, очень важной для Родины. Ведь он совершил настоящий подвиг.*
- *В сердце её сына горел огонь любви к Родине, девиз его короткой жизни – жить ради Родины.*

– Вспомните, что *вечный огонь* – это постоянно горящий огонь у памятников погибшим воинам, огонь, символизирующий вечную память. Как вы понимаете выделенные слова в следующих строках рассказа: «А снизу, из влажной, полной жизненной силы земли, поднимались всё новые и новые бутоны, **чтобы не дать погаснуть живому огню**»? Как связаны между собой вечный огонь и живой огонь маков?

– *Мак напоминает нам о тех людях, которые погибли на войне. Они отдали жизнь за свою Родину. Огонь памяти о них всегда должен жить в сердцах людей, он должен быть живым, активным и никогда не должен погаснуть.*

– Сформулируйте основную идею рассказа. К какой проблеме обращает автор своих читателей, рассказывая обычный, на первый взгляд, случай из жизни? Какой памяти посвящён этот рассказ?

– *Автор в своём рассказе говорит о том, что погибшие на войне подарили нам всем возможность жить, поэтому мы никогда не должны забывать о них и об их подвиге.*

– *Если нет памяти, то страшные ошибки человека могут повториться. Мы всегда должны помнить о том, что такое фашизм и никогда не дать ему вернуться, поэтому память о тех, кто погиб в войне с фашизмом, так важна для всех людей мира.*

– Почему, как вы думаете, рассказ назван именно так – «Живое пламя»?

– *Одни маки умирают, другие начинают свою жизнь. Одни растения умирают, но дают жизнь другим растениям. Так и в жизни людей. Этим названием – «Живое пламя» – автор говорит, что погибшие на войне люди дали возможность жить будущим поколениям. А в наших сердцах всегда должна жить память о тех, кто погиб ради того, чтобы мы жили.*

Закljučаться послетекстовый этап работы может письменным творческим заданием, представляющим собой рефлексию обучающихся или направленным на осмысление ими центральной проблемы произведения.

В заключение отметим, что представленная система работы с художественным текстом позволяет активизировать самостоятельную мыслительную деятельность обучающихся, помогает им поверить в свои силы, в возможность не только уловить сюжет текста, но и «выделить скрытый подтекст и понять, какой внутренний смысл таится за излагаемыми событиями» (2, 257).

Литература

1. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://slovardalja.net/>
2. *Лурия А. Р.* Язык и сознание. М., 1998.
3. *Носов Е. И.* Живое пламя. Сборник рассказов. М., 1996.

УДК 811.161.1'25

Е. Н. Прусова*Ярославское высшее военное училище противовоздушной обороны
timofeevalena76@yandex.ru*

**ПРОСТРАНСТВО ДЕТСТВА
В СКАЗКЕ К. Г. ПАУСТОВСКОГО «СТАЛЬНОЕ КОЛЕЧКО»
(ОРГАНИЗАЦИЯ ВНЕАУДИТОРНОГО ЧТЕНИЯ НА ЗАНЯТИЯХ РКИ)**

В статье рассмотрены этапы анализа художественного произведения при организации внеаудиторного чтения на занятиях по русскому языку как иностранному. В качестве объекта для анализа выбрана сказка К. Г. Паустовского «Стальное колечко». На этапе притекстовой работы проанализированы ключевые образы сказки и речевые способы их выражения.

Ключевые слова: *этапы анализа текста, ключевые образы сказки, речевые способы выражения пространства детства.*

Y. N. Prusova*Yaroslavl Higher Air Defence Military College
timofeevalena76@yandex.ru*

**THE CONCEPT OF “CHILDHOOD”
IN K. G. PAUSTOVSKY’S FAIRY-TALE “A STEEL RING”
(THE ORGANIZATION OF EXTRACLASS READING
AT THE RUSSIAN AS A FOREIGN LANGUAGE LESSONS)**

The article presents the steps of artistic text analysis at the Russian as a Foreign Language Extraclass Reading lessons. The object of the analysis is K. G. Paustovsky’s fairy-tale “A Steel Ring”. The key concepts of the fairy-tale and the verbal ways of their expression are presented at the step of work preceding the analysis of the text proper.

Keywords: *the steps of fiction’s analysis, key concepts of the fairy-tale, the verbal ways of their expression.*

Чтение – один из четырех видов деятельности, необходимых при изучении русского языка как иностранного. При организации внеаудиторного чтения на занятиях по русскому языку как иностранному необходимо выбирать произведения классиков русской литературы. В таких произведениях сочетаются простота лексико-грамматических конструкций и глубина содержания. Художественные тексты для чтения являются не только средством обучения языку, но и источником знаний о России, её культуре.

В качестве объекта для анализа выбрана сказка К. Г. Паустовского «Стальное колечко». В этом произведении пространство чудесного и реалии физического пространства сосуществуют как единое целое. Окружающий мир воспринят глазами ребенка, поэтому реальность наполнена волшебством, а сложные жизненные ситуации способен разрешить только волшебный предмет, такой как стальное колечко.

В работе над художественным текстом выделяются три этапа: предтекстовая, притекстовая и послетекстовая работа. Следуя методике Н. В. Кулибиной, наиболее важным является этап притекстовой работы. На этом этапе необходимо проанализировать ключевые образы этой сказки и речевые способы их выражения. Так, например, в тексте встречаем следующие характеристики главной героини Варюши: *девчоночка, цветок-лепесток в валенках, анютины глазки с косичками, синие глаза*. Для характеристики героини использована лексика с уменьшительно-ласкательными суффиксами, а также развёрнутые сравнения с цветами, что вызывает аллюзии на сказочное пространство, например на сказку «Аленький цветочек». Кроме того, в сказке встречаются такие характеристики, как *дурочка, дурёха, вертушка (простореч.)*, имеющие отношение к разговорной лексике. Вот как описано место и время действия: *«Дед Кузьма жил со своей внучкой Варюшей в деревушке Моховое, у самого леса. Зима выдалась суровая, с сильным ветром и снегом. За всю зиму ни разу не потеплело*

и не закапала с тесовых крыши суетливая талая вода. Ночью в лесу выли продрогшие волки. Дед Кузьма говорил, что они воют от зависти к людям: волку тоже охота пожить в избе, почесаться и полежать у печки, отогреть заледенелую косматую шкуру» (1, 3). Уже с первых строк пространство сказки обозначено близостью места действия к лесу, а также наличием волшебных «продрогших» волков, которые способны испытывать «зависть к людям», а также «охоту» пожить в избе (олицетворение).

Самым важным элементом этого сказочного мира становится волшебный предмет: стальное колечко. Вот как появляется стальное колечко в сказке: «Боец достал из кармана шинели маленькое стальное колечко, сдул с него крошки махорки и соли, потер о рукав шинели и надел Варюше на средний палец:

– Носи на здоровье! Этот перстенок совершенно **чудесный**. Гляди, как **горит!**

– А отчего он, дяденька, **такой чудесный?** – спросила, покрасневшись, Варюша.

– А оттого, – ответил боец, – что ежели будешь носить его на среднем пальце, принесет он здоровье. И тебе и деду Кузьме. А наденешь его вот на этот, на безымянный, – боец потянул Варюшу за озябший, красный палец, – будет у тебя большущая радость. Или, к примеру, захочется тебе посмотреть **белый свет со всеми его чудесами**. Надень перстенок на указательный палец – непременно увидишь!» (1, 5). Фрагмент содержит лексику чудесного, а также диалогическую речь, предложения в диалоге простые, небольшие по объёму. Много лексических единиц, принадлежащих просторечию: разве, совершенно чудесный, ежели, большущая, слышала, гляди, будто. Лексические и грамматические средства характеризует разговорную, а также детскую речь.

Таким образом, речевыми способами выражения пространства детства в сказке «Стальное колечко» являются следующие:

1) Лексические единицы со значением сказочного: чудеса, колдун, чудесный перстенок, волшебная вода. 2) Лексика с коннотацией «радость», имеющая отношение к реальному пространству: белый свет со всеми его чудесами, большущая радость, прелесть, истинный рай, хороший. 3) Лексика с уменьшительно-ласкательными суффиксами: девчоночка, Варюша, мешочек, маленький, худенький, перстенок, колечко, дурочка, шарик, деревушка, кончик, ковшик, печка, завалинка, шесток, солнышко, тихонько, оконце, огонёк, вертушка, дровишки, лепёшки, колокольчики, серёжки, листочки. 4) Развёрнутые сравнения: «**Весна шла по полям как молодая хозяйка**. Стоило ей только посмотреть на овраг, как в нем тотчас начинал булькать и переливаться ручей. Весна шла, и звон ручьев с каждым ее шагом становился громче и громче» (1, 11); «Варюша нагнулась, прислушалась и всплеснула руками: белые подснежники чуть-чуть качались, кивали заре, и **каждый цветок позванивал, будто в нем сидел маленький жук кузька-звонарь и бил лапкой по серебряной паутине**» (1, 15); «А потом по лесам, по лугам, по оврагам сразу, **будто кто-то брызнул на них волшебной водой, зацвели-запестрели тысячи тысяч цветов**» (1, 16). 5) Олицетворения: Сосны завязли, поезд яростно рвётся, воробей обижался, весна прошла мимо. 6) Просторечие: ежели, дурёха, несдуг, нету, совершенно чудесный, большущий, больно серьёзная, большая охота, сыщёт, валяется. 7) Гипербола: большущая радость – такая, что не охватишь руками. 8) Образование сложных слов путем повторения основы или использования синонима: густой-прегустой, зацвели-запестрели. 9) Восклицательные и вопросительные предложения, характеризующие эмоциональную речь ребенка: – Дуреха! – шептала она. – Забаловалась, обронила перстенок. Вот тебе за это! Вот тебе!; «Что же боец позабыл мне сказать про мизинец? – подумала она. – Что будет тогда?» (1, 10).

На этапе послетекстовой работы обучающимся могут быть заданы следующие вопросы:

1. Почему сказка называется «Стальное колечко»? В чём смысл названия сказки?
2. Почему, найдя колечко, Варюша сначала «прогнала дедовскую болезнь», а потом подумала о радости для себя?

3. Почему Варюша не захотела смотреть весь белый свет со всеми его чудесами?
4. Что нового вы узнали о природе, культуре России, а также о быте русского человека в этом произведении?

Литература

1. *Паустовский К. Г.* Стальное колечко. М., 1984.
2. *Кулибина Н. В.* Зачем, что и как читать на уроке. М., 2001.

УДК 373.5.016:82

Э. А. Демина

Лицей № 34 города Костромы

Л. Л. Потехина, А. В. Потехин

Средняя школа № 24 города Костромы

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВИДЕОМАТЕРИАЛОВ И КИНОФРАГМЕНТОВ ПО ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКЕ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В 5–8 КЛАССАХ

В статье описывается видеохрестоматия для 5–8 классов, созданная по программе В. Я. Коровиной и включающая в себя видеофрагменты по литературной классике.

Ключевые слова: кинофрагменты, сценические интерпретации, личностные и коммуникативные УУД, система контроля достижений обучающихся.

E. A. Demina

Kostroma Lyseum № 34

L. L. Potekhina, A. V. Potekhin

Kostroma Secondary School № 24

THE USAGE OF VIDEOMATERIALS AND FILM FRAGMENTS BASED ON CLASSICAL LITERATURE WORKS AT THE LESSONS OF LITERATURE IN THE 5–8-TH FORMS

The article describes a videoreader for the 5-8-th forms which is based on V. Ya. Korovina's programme and which includes video fragments of classical literary works.

Keywords: film fragments, stage interpretations, personal and communicative universal teaching methods, a control system of pupils' achievements.

«Важнейшей проблемой педагогики и вообще процесса школьного развития и обучения является проблема разностороннего развития личности, и урокам литературы в решении этой проблемы отводится далеко не последнее место. Современное общество требует развитой личности, современная же действительность выдвигает на первый план ценности более материального порядка, чем духовного. Школьное образование вообще и уроки литературы в особенности призваны пробудить в учащихся потребность в пище духовной» (1).

Кино сейчас – самый массовый вид искусства, а значит, наблюдая тенденцию к снижению интереса к классической литературе, мы уверены, что кино сможет вернуть интерес к чтению. Именно эту задачу, прежде всего, и решает созданная нами видеохрестоматия.

Видеохрестоматия, представленная на конкурсе, содержит видеоматериалы, кинофрагменты по литературной классике, изучаемой в 5, 6, 7, 8 классах на уроках литературы по программе В. Я. Коровиной и др., и сборник заданий, направленных на формирование у учащихся личностных и коммуникативных универсальных учебных действий.

Видеохрестоматия включает в себя комплект заданий по основным разделам образовательной программы по литературе, внутри каждого раздела материал сгруппирован по авторам русской и зарубежной классики. Кроме основных вопросов и заданий, предлагаемых непосредственно к видеоматериалам, в сборник включены итоговые задания, способствующие формированию у учащихся личностных и коммуникативных универсальных учебных действий.

К сборнику заданий для каждого класса прилагается диск с видеоматериалами: кинофрагментами, сценическими интерпретациями художественного текста, мультипликационными фильмами, диафильмами, тематическими слайд-шоу, авторскими программами ведущих отечественных литературоведов и журналистов.

Данный авторский продукт создан в максимально удобной для пользователя форме: простая навигация по содержимому диска, четкая структура материалов, минимальные системные требования.

Каждый видеофрагмент содержит информацию о его продолжительности по времени, что дает возможность учителю максимально точно рассчитать время на уроке. Данная видеохрестоматия предполагает и вариативное ее использование, так как некоторые видеоматериалы даются полностью, и учитель может сам выбирать нужные для анализа эпизоды.

Цель видеохрестоматии – создать благоприятные условия для формирования личностных и коммуникативных универсальных учебных действий на уроках литературы в 5–8 классах.

Использование видеоматериалов и кинофрагментов по литературной классике, представленных в нашей видеохрестоматии, способствуют формированию личностных и коммуникативных универсальных учебных действий на уроках литературы.

Так, изучая в 8 классе роман А. С. Пушкина «Капитанская дочка», обращаемся к кинофрагменту «Калмыцкая сказка». Перед просмотром учащимся предлагаются следующие вопросы:

1. Посмотрите эпизод «Калмыцкая сказка». Почему режиссер использовал в этом эпизоде крупный план?

2. Как художникам по костюмам и декорациям удалось передать простонародную суть Пугачева?

При изучении комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» (8 класс) обращаем внимание учащихся на специфику театра им. Е. Вахтангова. Поэтому одно из заданий сформулировано так: «Вахтангов-режиссер учил актера в работе над ролью обращать основное внимание не на слова, а на действия и на чувства, которые скрываются за действиями, т. е. на подтекст. Как удалось актерам воплотить этот принцип в просмотренном эпизоде?»

Итоговые задания в конце каждого раздела (класса) обеспечивают систему контроля достижений учащихся в заданном аспекте. Они показывают, как усложняются постепенно виды деятельности учеников, как возрастают требования к умениям школьников высказываться об увиденном, анализировать и сопоставлять произведения разных видов искусства, оценивать качество той или иной художественной интерпретации литературного произведения. Например, «Какое произведение из изученных стоит экранизировать обязательно? Предложите своих актёров», «Что, на ваш взгляд, приобретает произведение при экранизации и что теряет?», «Объясните разницу между экранизацией и фильмом, снятым по мотивам».

Литература

1. Петрова О. В. Кино на уроках литературы: Образовательный портал [Электронный ресурс] // Электронный журнал «Экстернат. РФ». Режим доступа: ext.spb.ru.

СОДЕРЖАНИЕ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Ю. В. Лебедев О МОИХ УЧИТЕЛЯХ	4
---	---

РАЗДЕЛ I. ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

А. Н. Пашкуров АКСИОЛОГИЯ М. Н. МУРАВЬЕВА (К ВОПРОСУ О ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЯХ В ПРОЗЕ ПИСАТЕЛЯ)	11
Ю. А. Луквнина ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ КОММУНИКАТИВНОЙ СТРАТЕГИИ АВТОРА В ПОВЕСТИ Н. М. КАРАМЗИНА «СИЕРРА-МОРЕНА»	17
Т. П. Баталова РОМАН И. И. ЛАЖЕЧНИКОВА «ЛЕДЯНОЙ ДОМ»: СИМВОЛИКА ЗАГЛАВИЯ.....	21
А. С. Власов ДИАЛЕКТИКА ЧУДА: К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ ДВИЖЕНИЯ В ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЁРТВЫЕ ДУШИ»	26
Е. А. Акелькина ФИЛОСОФСКИЕ ФУНКЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ А. К. ТОЛСТОГО «ОСАДА ПАМБЫ» В КОМПОЗИЦИИ ПОВЕСТИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО И ЕГО ОБИТАТЕЛИ» (1859).....	37
В. В. Тихомиров ПОЧЕМУ СВИДРИГАЙЛОВ? (ОПЫТ КОММЕНТАРИЯ).....	41
Г. В. Федянова РОМАН Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»: СИМВОЛИКА ГОЛОВНОГО УБОРА РАСКОЛЬНИКОВА	44
Н. А. Лобкова М. М. СТАСЮЛЕВИЧ В ДРУЖЕСКОЙ ПЕРЕПИСКЕ.....	50
О. В. Белопухова ТУРГЕНЕВ И ШИЛЛЕР. РАБОТЫ П. ТИРГЕНА ОБ И. С. ТУРГЕНЕВЕ.....	58
Н. К. Ильина РИТМИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ РУССКОЙ ДРАМЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: «ГОРЬКАЯ СУДЬБИНА» А. Ф. ПИСЕМСКОГО И «ГРЕХ ДА БЕДА НА КОГО НЕ ЖИВЕТ» А. Н. ОСТРОВСКОГО	61
С. Р. Шаваринская ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНЫХ ИСКАНИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО В ИЗОБРАЖЕНИИ ЖЕНСКИХ ТИПОВ И ХАРАКТЕРОВ В РОМАНЕ «ВОЙНА И МИР» (ОБРАЗ КНЯЖНЫ МАРЬИ)	68

РАЗДЕЛ II. СУДЬБА ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ

Н. Г. Коптелова «РЕЛИГИОЗНАЯ ТАЙНОПИСЬ» Ф. И. ТЮТЧЕВА И Н. А. НЕКРАСОВА В ИСТОЛКОВАНИИ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО.....	71
--	----

А. А. Чевгаев СЮЖЕТОСТРОЕНИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА «ВЕНИЦЕЙСКАЯ ЖИЗНЬ»: НАРРАТИВНЫЙ АСПЕКТ «ВЕЧНОГО ВОЗВРАЩЕНИЯ».....	78
Е. А. Огородникова «СЕКСТИНА» ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА (ЯНВАРЬ, 1910) В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПОЭЗИИ.....	84
Н. Г. Морозов МОТИВЫ ТВОРЧЕСТВА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ПРОЗЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА 1930-Х ГОДОВ	88
О. Н. Ушакова ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ДУШИ В ЭМИГРАНТСКОЙ ЛИРИКЕ Г. В. ИВАНОВА: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ	90
Т. Н. Хриптулова Н. КЛЮЕВ И Н. ТРЯПКИН: К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА.....	95
Н. К. Кашина «...ЖИЛИЦА ДВУХ МИРОВ»: О СВОЕОБРАЗИИ ПРАВОСЛАВНОЙ ПОЭЗИИ	101
А. К. Котлов «ВЕЩЕСТВО СУЩЕСТВОВАНИЯ» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ	106
РАЗДЕЛ III. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
И. Ю. Третьякова БИБЛЕЙСКИЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ В МЕДИА-ТЕКСТАХ	109
М. А. Фокина ПЕРИФРАСТИЧЕСКИЕ ИМЕНОВАНИЯ ПИСАТЕЛЕЙ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ.....	114
А. Э. Павлова ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОЕ ПОЛЕ «СЧАСТЬЕ» В ПЬЕСАХ А. Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА», «БЕСПРИДАННИЦА», «НЕ ОТ МИРА СЕГО»	117
Е. В. Цветкова ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ПАРАМЕТРИЗАЦИЯ В ПЬЕСЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО «СТАРЫЙ ДРУГ ЛУЧШЕ НОВЫХ ДВУХ»	119
С. В. Масленников ПАРЕМИИ В ИСТОРИЧЕСКИХ ХРОНИКАХ А. Н. ОСТРОВСКОГО	122
С. А. Москвин СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР СЕМАНТИКИ АРХАИЧНЫХ СЛОВ И ИХ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. В. ЛОМОНОСОВА	126
З. Т. Азизова КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПОЛЕ «ВЛАСТЬ» В РОМАНЕ ВАСИЛИЯ ЯНА «ЧИНГИСХАН».....	130
Е. В. Недельчо ЦВЕТОВЫЕ ОБРАЗЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ Н. ДИМЧЕВСКОГО	134

**РАЗДЕЛ IV. ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ**

А. Г. Садовников ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОНЯТИЙ ДУШЕВНОГО И ДУХОВНОГО В «КОНЦЕПЦИИ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ И ВОСПИТАНИЯ ЛИЧНОСТИ ГРАЖДАНИНА РОССИИ»	140
А. Л. Фокеев ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ФОРМИРОВАНИИ ПРАВСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ СТУДЕНТОВ	145
В. П. Шевченко, М. Н. Шевченко ФОРМИРОВАНИЕ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО МИРА ЛИЧНОСТИ ШКОЛЬНИКА СРЕДСТВАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	148
Г. В. Кагулина ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ УЧАЩИХСЯ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ РОДНОГО КРАЯ.....	152
Е. Н. Круглова РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА А. Ф. ПИСЕМСКОГО В ШКОЛЕ	154
О. А. Барышева, Н. М. Сергеева ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ С РАССКАЗОМ Е. НОСОВА «ЖИВОЕ ПЛАМЯ»	157
Е. Н. Пруслова ПРОСТРАНСТВО ДЕТСТВА В СКАЗКЕ К. Г. ПАУСТОВСКОГО «СТАЛЬНОЕ КОЛЕЧКО» (ОРГАНИЗАЦИЯ ВНЕАУДИТОРНОГО ЧТЕНИЯ НА ЗАНЯТИЯХ РКИ)	160
Э. А. Демина, Л. Л. Потехина, А. В. Потехин ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВИДЕОМАТЕРИАЛОВ И КИНОФРАГМЕНТОВ ПО ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКЕ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В 5–8 КЛАССАХ	163

Научное издание

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

Научный редактор *Н. Г. Коптелова*
Ответственный редактор *А. К. Котлов*
Компьютерная верстка *А. Н. Коврижных*

16+

Подписано в печать 03.07.2018

Формат 60x90/8

Уч.-изд. л. 10,5

Тираж 100 экз.

Заказ 189

Издательско-полиграфический отдел
Костромского государственного университета
156005, Кострома, ул. Дзержинского, 17