

Министерство образования и науки Российской Федерации
Зональное объединение литературоведов Поволжья
Институт филологии и журналистики
Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

XXXIII Зональная конференция литературоведов Поволжья

*Сборник научных трудов
и методических материалов*

Саратов
2012

УДК 82 (082)
ББК 83я43
К 65

К65 XXXIII Зональная конференция литературоведов Поволжья:
Сборник научных трудов и методических материалов / отв. ред.
А.А. Демченко. – Саратов, 2012. – 352 с.

Редакционная коллегия:

И.В. Бибина, О.М. Буранок, А.А. Демченко (отв. ред.), В.В. Прозоров.

В сборнике помещены труды участников XXXIII Зональной конференции литературоведов Поволжья, состоявшей в Институте филологии и журналистики СГУ 9-10 октября 2012 года.

Для преподавателей, научных работников, студентов-филологов и историков, читателей, интересующихся историей русской культуры и образования.

УДК 82 (082)
ББК 83я43

© Коллектив авторов, 2012

Саратов - 2012

1

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ**

**Литература XVIII века в сети Интернет:
актуальные проблемы (на материале сайта Пушкинского Дома)**

В современном мире заметно возрастает роль синтеза гуманитарного знания с другими областями жизни общества. Яркий и интересный пример – сеть Интернет, «мировая паутина».

Цель нашего исследования – проанализировать своеобразие интерпретации литературной культуры России XVIII века в сети Интернет на материале сайта ИРЛИ РАН (Пушкинского Дома)¹.

«Всемирная паутина» представляет собой «презентационную площадку для созданных до- и вне- Интернета культурных ценностей» [1, 1-2]. Сейчас Интернет-пространство дает необходимое развитие творчеству, стимулирует воображение. В пространстве онлайна и офлайна образуются «параллельные миры», в которых кипят жаркие споры. Интернет-сайты и форумы представляют собой бесконечный поток обновляемой информации: как эксклюзивной, так и качественно обработанной. Не зря многие ученые ставят «Интернет-революцию» в один ряд с такими изобретениями человечества, как письменность и книгопечатание.

На начальном этапе исследования нас интересовало то, каким образом литература XVIII века интерпретируется в сети Интернет, а точнее, как характерный для той эпохи литературной культуры синтез искусства и науки интерпретируется сайтом ИРЛИ РАН. Обращение к

¹ Сайт ИРЛИ РАН Пушкинский Дом [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <http://www.pushkinskijdom.ru/>, свободный. – Проверено: 14.05.2012

вышеназванному сайту является исходным моментом в разработке нашей темы.

Необходимо понять, что роднит литературную культуру и сайт Пушкинского Дома как субъект Интернета. На наш взгляд, целесообразно выделить несколько черт, объединяющих эти явления:

- взаимосотрудничество и взаимодействие с представителями других государств и как следствие - «поликультурность»;
- подача материалов, рассчитанная на дискуссионность, в том числе – открытая полемичность в среде литературоведов Пушкинского Дома и типы этой полемики;
- синтез различных областей культуры, науки и искусства и междисциплинарность сайта ИРЛИ РАН.

В данном контексте весьма любопытен универсальный характер сайта Пушкинского Дома. Сайт стремится поддерживать отношения со многими литературоведами России и зарубежья: это и Америка, и Италия, а также отдаленные города нашей страны. В частности, активным участником конференций, проводимых Пушкинским Домом, является широко известный в научных кругах профессор Броунского университета А.Левицкий, который 29 октября 2011 года включился в дискуссию при обсуждении проблемы основных концепций творчества Г.Р. Державина. Часто сайтом ИРЛИ РАН цитируются работы проф.Р.М. Лазарчук из города Череповец, которая является и сотрудником Пушкинского Дома, и представителем одной из его научных школ. Это не могло не отразиться в ее научной деятельности, так как ей близок целый ряд литературоведческих традиций Пушкинского Дома. Особый интерес представляет ее доклад «К истории цензурного запрета трагедии Я.Б.Княжнина «Вадим Новгородский», посвященный судьбе и развитию русской драматургии.

Конференции с участием представителей зарубежного литературоведения являют собой еще и уникальные примеры взаимодействия разных типов цивилизаций, что выводит нас на феномен «поликультурности». С одной стороны, очевиден интерес сайта Пушкинского Дома к западной культуре и науке. Например, в феврале 2012 года прошла международная научная конференция, посвященная образам Италии в культуре России. Такая связь с Европой, представительницей динамического типа цивилизации, является условием сохранения преемственности в накоплении и преобразовании искусством внутреннего и внешнего опыта. В данном случае сайт ИРЛИ РАН как бы перехватывает инициативу цивилизации Запада, смещая сферу своих интересов и на страны Востока. В связи с этим вспоминается выставка Рюсэки Моримото ««Евгений Онегин» в японской каллиграфии», прошедшая в 2011 году и получившая широкий общественный резонанс через материалы сайта Пушкинского Дома.

Анализируя научно-просветительскую деятельность сайта ИРЛИ РАН, можно реконструировать следующую «модель поликультурности»:

Запад $\rightleftharpoons$ сайт Пушкинского Дома $\leftleftharpoons$ Восток.

Сайт не случайно занимает положение посередине: можно сказать, он находится на «перепутье» Запада и Востока, впитывая в себя традиции различных культур. Уже с 2000-х годов на сайте ИРЛИ РАН часто публикуются работы ученых из Японии и Кореи, и это говорит о том, что поликультурность – не просто механическая составляющая сайта Пушкинского Дома, но и неотъемлемая часть современного общества, которое стремится к толерантности.

Поликультурность сайта Пушкинского Дома выводит нас на проблему соотношения «элитарной» и «массовой» культур. Сайт ИРЛИ РАН соединяет в себе две эти разные культуры. С одной стороны, нельзя не заметить, что большая часть всех информативных источников

Пушкинского Дома носит научно-академический характер. Таковы, например: доклад А.Г. Евстратова на тему «А.П. Сумароков и Вольтер: мнение во сновидении о французских трагедиях», исследование Н.Д. Кочетковой трагедии М.М. Хераскова «Венецианская монахиня» и многое другое. С другой стороны, администрация сайта ИРЛИ РАН не может не ориентироваться и на более широкие слои общества, в связи с чем возрастает частотность обращений к «механизмам» массовой культуры. Так, например, материалы сайта ИРЛИ РАН освещают тот примечательный факт, что в 2009 году доктор филологических наук, сотрудник Пушкинского Дома П.Е. Бухаркин выпустил учебник нового типа, посвященный истории русской литературы XVIII века («История русской литературы XVIII века. Петровская эпоха»), книгу, ориентированную не только на академических ученых, вузовских преподавателей и студентов, но и на широкого образованного читателя. Учебник сочетает строгую академическую проблематику и тематику с живым и простым языком, содержит ряд сведений из истории не только русской словесности, но и культуры, а также прямо постулирует, что наука должна быть не только строго информативной, но и интересной. При этом мотивация популяризации данного пособия, его выхода на широкие слои населения представляется очевидной: в среде современного поколения весьма распространен стереотип о литературе XVIII века как о явлении «запыленном» и «скучном», потому пропагандирование литературного наследия нашей страны через Интернет-сеть, через книги научно-просветительского характера, безусловно, перспективное направление литературоведения.

С универсальным характером сайта связана и такая черта Интернет-феномена, как синтез литературы, искусства и науки, ее междисциплинарность. В связи с этим возникает понятие «эллиптичности» текста, подразумевающее такое его построение, при котором он вмещает в

себя различные подуровни искусства [2, 390-391]. Если мы соотнесем с понятием «текст» Интернет-феномен и сайт Пушкинского Дома, то получим весьма интересный результат: сайт – как «порождение», конечный итог синтеза искусств. В таком случае Интернет-сайт предполагает двойное прочтение: бытовое и символическое.

Сама структура сайта, его дизайнерское оформление отражает соединение разных видов искусства. Следует обратить внимание на интересный синтез барочно-классицистических тенденций: пестрые цвета, несомненно, должны ассоциироваться у пользователя с барочным искусством, главная цель которого – отвлечение от унылого течения жизни. Не случайно в дизайнерском оформлении главной странички сайта Пушкинского Дома преобладает яркий бордовый цвет. Можно предположить, что его оформители хотели не только привлечь внимание пользователей, но и создать атмосферу праздничности, ведь главная страничка – это визитная карточка сайта ИРЛИ РАН. Не менее ярок и смежный сайт Пушкинского Дома – «Отдел русской литературы XVIII века», который выполнен в зеленых тонах. Своего рода эмблемой можно назвать небольшую иллюстрацию, на которой изображен человек, смотрящий в подзорную трубу, что является символом стремления к знаниям и самосовершенствованию. Интересно и другое: на типично барочном фоне изображен фасад здания Пушкинского Дома, построенный в классицистическом стиле.

Хотелось бы отметить, что такое сочетание классицизма и барокко в оформлении сайта Пушкинского Дома не случайно. Черты классицизма символизируют некий абсолют, стремление литературоведов сайта ИРЛИ РАН определить место своей школы в системе гуманитарного знания, тогда как барочные элементы знаменуют противостояние разных начал современного мира, борьбу света и тьмы.

Библиографический список

1. Расторгуев С. Интернет как явление культуры: автореф. дисс. ... к.с.н. [Электронный ресурс] / С. Расторгуев – Режим доступа: URL:<http://x-4.narod.ru/asp/ra/html/>, свободный. – Проверено: 14.05.2012
2. Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) / Ю.М.Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 388-400.

Л.Я. Воронова
Казань, voljudmila@yandex.ru

Научно-просветительская деятельность Общества любителей русской словесности в память А.С. Пушкина в 1916-1918 гг.

Статья выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, № проекта: 12-04-00211-а

Цель предлагаемой работы – рассмотреть основные направления научно-просветительской деятельности Общества любителей русской словесности в память А.С. Пушкина при Императорском Казанском университете в 1916-1918 гг.

Общество было создано в 1899 г. и стало одним из пяти обществ имени Пушкина, учрежденных в России в честь столетней годовщины со дня рождения поэта. Расцвет его деятельности приходится на 1900-1904 гг., затем последовали спад и перерыв, обусловленные политической обстановкой в стране и отъездом председателя Общества профессора А.С. Архангельского в Санкт-Петербург (1907 г.). Новый этап в жизни Общества приходится на 1916-1918 гг. Однако, если о деятельности Общества любителей русской словесности в первый период уже имеются отдельные научные исследования [1-2], то второй период практически не изучен, не считая очерка В.Н. Скворцова, посвященного председателю

Общества Н.М. Петровскому [3]. Это и определило наше обращение к данной теме.

Источниковедческую базу исследования составили архивные материалы, отчеты, публикации в дореволюционных периодических изданиях, научные труды и литературно-критические статьи преподавателей Казанского университета и школ г.Казани.

Возрождение Общества любителей русской словесности, так же как и его создание в 1899 г., было приурочено к дню рождения А.С. Пушкина. Инициаторами являлись «представители университетской корпорации и средней школы г. Казани», лица, «состоящие до 1904 г. действительными членами этого общества» [4, л.1-1 об.]. Посредством прессы все сочувствовавшие идее возрождения Пушкинского общества были приглашены на общее собрание, где и состоялись выборы нового совета в составе: Я.А. Александров, А.П. Машкин, П.П. Миндалёв, А.С. Рождествин, Н.Н. Сретенский, К.В. Харлампович. Председателем был избран профессор кафедры славянской филологии Н.М. Петровский, а товарищем председателя — В.П. Брюханов, директор 2-ой мужской гимназии г. Казани.

25 мая 1916 г., накануне дня рождения поэта, Петровский передал в Совет Императорского Казанского университета ходатайство о возобновлении деятельности Пушкинского общества при университете, а 28 мая 1916 г. Совет университета принял ходатайство к сведению. С этого момента, как отмечал В.Н. Скворцов, «начинается поистине героическое служение Н.М. Петровского Пушкинскому обществу», обусловленное желанием «оживить его, поднять его работу до степени работы других учёных обществ, существующих при Казанском университете» [3, с. 250].

Заседания проходили не часто, на них читались и обсуждались научные сообщения членов Общества. Скворцов приводит такие данные: в

1916 г. – 4 общих собрания, 14 сообщений; в 1917 г. – 5 общих собраний, 14 сообщений; в 1918 г. – 5 общих собраний, 10 сообщений.

На многих собраниях с докладами выступал сам Н.М. Петровский. Он был не только глубоким исследователем культуры и литературы южных славян, известным в российской и европейской науке, но и тонким ценителем поэзии, замечательным литературным критиком, переводчиком. Русскую литературу он часто рассматривал в контексте истории славянских литератур и культур, совмещал лингвистический и сравнительно-исторический подходы [5, с.65-69]. Например, в докладе «Грибоедов и Немцевич» им проведен тщательный анализ польской комедии «Возвращение депутата» и отечественного «Горя от ума», выявлены черты сходства и отличия одного произведения от другого; поднят вопрос о возможностях сравнительного метода в современной науке и отмечены некоторые крайности его использования при изучении славянских литератур [6].

Проводились Обществом и торжественные собрания, посвященные памятным датам: 100-летию со дня кончины Г.Р. Державина (1916), 80-летию со дня кончины А.С. Пушкина, юбилею А.С. Грибоедова (1917), памяти К.С. Аксакова (1917), юбилею гр. А.К. Толстого (1917). При этом особое значение придавалось юбилеям писателей, имеющих отношение к Казани. Результаты своих исследований представляли не только преподаватели университета, но и учителя школ, журналисты, которые принимали активное участие в деятельности Общества любителей русской словесности в память А.С. Пушкина.

Показательным в плане объединения усилий можно считать 1916 г., когда отмечалось 100-летие со дня кончины Г.Р. Державина. На заседании 18 сентября Н.М. Петровский выступил с докладом о Державине как основателе первой русской провинциальной газеты, а в специальный выпуск журнала «Вестник образования и воспитания» были включены

статьи членов Общества, посвященные вопросам изучения жизни и творчества Державина, в том числе теме «Г.Р. Державин и Казань» [7].

Приват-доцент Л.К. Ильинский, опираясь на архивные документы, пытался прояснить некоторые факты биографии Державина [7, с.329-342]; вольнослушатель историко-филологического факультета П.М. Дульский по крупицам восстановил историю памятника Г.Р. Державину в Казани [7: 417-427]; приват-доцент кафедры теории и истории искусства Б.П. Денике рассмотрел судьбу трёх портретов Державина в Казани [7: 428-438]; Л.К. Ильинским была проведена систематизация всех музейных памятников, начиная от надгробных плит над могилой родителей Державина в с. Егорьево до вещей поэта и его рукописей [7: 439-467]. Целенаправленное изучение материалов и предметов, связанных с родом Державиных в Казанском крае, имело конкретную цель – создание музейной экспозиции, а началом ее стал «уголок Державина», открытый в Музее отечествоведения университета, куда стали передаваться личные вещи, автографы, документы Державина. Таким образом, казанские учёные положили начало увековечиванию памяти Г.Р. Державина в Казани.

Почитание в городе «первого студента Казанского университета» С.Т. Аксакова и личные интересы Н.М. Петровского обусловили проведение 16 апреля 1917 г. особого заседания в честь 100-летия со дня рождения К.С. Аксакова. Основная идея выступления учителя Казанского реального училища А.П. Георгиевского «Константин Аксаков как поэт и гражданин» – это защита прав славянских народов. Анализируя идеи славянофилов, произведения и письма К.С. Аксакова, критические статьи, включая их в исторический контекст эпохи, Георгиевский по-новому открывал читателю личность поэта, его идеалы и творчество, знакомил с еще одним представителем литературного семейства Аксаковых [8].

Большое внимание уделяло Общество любителей русской словесности в память А.С. Пушкина проблемам школы, что было обусловлено не только профессиональной деятельностью многих его членов, но и развернувшимся в 1915-1917 гг. в России обсуждением проекта реформы системы отечественного образования. Казанцы активно участвовали в работе Съезда директоров, начальниц, председателей попечительских и педагогических, родительских комитетов и преподавателей средних учебных заведений Казанского учебного округа (1916) и Всероссийского съезда преподавателей русского языка в Москве (1917); выступали в периодической печати с рецензиями на проект реформы и программу по русскому языку и литературе; делились собственным опытом преподавания русской словесности и рассматривали принципы и методы ее изучения [9].

Одним из ключевых вопросов, разрабатываемых в публикациях С.И. Абакумова, В.П. Брюханова, А.П. Георгиевского, Л.К. Ильинского, Н.Н. Сретенского, был вопрос о формах внеклассной работы по литературе и специфике ее организации в разных классах. Учителям школ были даже предложены конкретные практические разработки по внеклассному чтению, составлены списки рекомендованных произведений.

В январе 1917 г. на страницах «Казанского телеграфа» появились отчеты о деятельности Пушкинского общества. Информирова читателей о первых шагах возродившегося общества и собрании, посвященном 80-летию со дня кончины А.С. Пушкина, А.С. Рождествин с удовлетворением отмечал интерес публики к заседаниям Общества и содержательность докладов и сообщений. В переломный момент развития истории России критик видел в поэте символ духовной мощи, гарант единства русского народа, способного сплотить нацию в эпохальный исторический момент [10].

Важным для дальнейшего развития литературоведения в Казани был разработанный Н.М. Петровским проект об открытии при Обществе любителей русской словесности отделения Пушкинского Дома. 7 февраля 1918 г. он сделал сообщение по этому вопросу на заседании Совета, а 8 марта 1918 г. предложение единодушно принимается Общим собранием Общества. В Казанском отделении Пушкинского дома планировалось сосредоточить рукописи, уникальные книги и другие ценные документы, относящиеся к писателям, связанным с Казанью и краем [3, с.252]. Пушкинскому дому передавалась и уникальная библиотека семьи Петровских, с богатым собранием славянских рукописей. Однако проект не был реализован из-за обострившейся летом-осенью 1918 г. политической обстановки в России. В январе 1919 г. Н.М. Петровский сложил с себя полномочия, отказавшись от должности председателя. Так прервалась деятельность Общества любителей русской словесности в память А.С. Пушкина при Казанском университете.

Библиографический список

1. Воронова Л.Я. Литературное общество при Казанском университете в конце XIX- нач. XX в. / Л.Я. Воронова // Эстетические и лингвистические аспекты анализа текста и речи: Сб. статей Всероссийской (с международным участием) научной конференции. 20-22 февраля 2002 г. Т.3. – Соликамск, 2002. – С.316-321.
2. Воронова Л.Я. Проблематика историко-литературных исследований Общества любителей русской словесности в память А.С. Пушкина / Л.Я. Воронова // Учен. записки Казан. ун-та. – Т. 150, кн. 6. – Сер. Гуманитарные науки. – Казань, 2008. – С. 7 – 18.
3. Скворцов В.Н. Н.М. Петровский в роли председателя Пушкинского общества / В.Н. Скворцов // Известия Общества археологии, истории и этнографии. – Т.31. – Вып.2/3. – С. 250-254.
4. НА РТ. – Ф.977. – Оп. Совет университета. – Д.13184. – 5 л.

5. Русское литературоведение в Казанском университете (1806-2009): биобиблиографический словарь /сост.:Л.Я.Воронова, М.М.Сидорова; науч. ред. Л.Я.Воронова. – Казань: Казан. ун-т, 2012. – 230 с.
6. Петровский Н.М. Грибоедов и Немцевич / Н.М.Петровский // Русский филологический вестник. – 1917. – № ½. – С. 1-19.
7. Вестник образования и воспитания. – 1916. – № 5/6.
8. Георгиевский А.П. Константин Аксаков как поэт и гражданин / А.П.Георгиевский. – Казань, 1917. – 16 с.
9. Воронова Л.Я. Казанская интеллигенция конца XIX – начала XX века о реформах образования и проблемах преподавания литературы в средней школе / Л.Я.Воронова // Учен. записки Казан. ун-та. – Т. 153, кн.2. – Сер. Гуманитарные науки.– Казань, 2011. – С. 62-74.
10. Казанский телеграф. – 1917. – № 7071. – С. 3.

А.Н. Полосина
Ясная Поляна, alla.polosina@tgk.tolstoy.ru

Жан-Жак Руссо, В.А. Жуковский и Лев Толстой о смертной казни

Первое теоретическое обоснование необходимости отмены смертной казни появилось еще в XVIII веке в труде «О преступлениях и наказаниях» (1764) «итальянского Руссо» Чезаре Беккариа. По его мнению, «впечатление производит не столько строгость наказания, сколько его неизбежность» [1, 310, 373.]. То есть, смертная казнь как средство предупреждения тяжких преступлений оказывается несостоятельной.

В России за смертную казнь выступали Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский, Б.Н. Чичерин, П.А. Столыпин, И.А. Ильин и др. Л. Толстой входил в когорту противников смертной казни: Монтескье, Вольтер, Руссо, Гегель, Милль, Гюго, Радищев, Пестель, Герцен, И.С. Тургенев, Чернышевский, Достоевский, В.С. Соловьев, Короленко и др.

После Монтескье, который актуализировал «медицинскую метафору» Платона, рассматривающего смертную казнь как лекарство для больного общества, Руссо полагал, что «частые казни – это всегда признак слабости или нерадивости Правительства. Нет злодея, которого нельзя было бы сделать на что-нибудь годным. Мы вправе умертвить, даже в назидание другим, лишь того, кого опасно оставлять в живых» [6, 175]. Он защищает ужесточение законности через отдельный кодекс (*codification séparée*) конституционных, гражданских и уголовных норм. Убежденный в том, что позитивное право способствует совершенствованию человека, он полагал, что право наказывать исходит из «общественного договора», имеющего «своей целью сохранение договаривающихся» [6, 175].

По Толстому, казнь «лишает возможности избегать зла и искать добра, лишает их того, что составляет сущность истинной человеческой жизни, и потому стоит на пути всякого совершенствования людей» [7, 28, 271].

Заметим, что вышеприведенные фрагменты объединены мотивом совершенствования, который у Руссо рассматривается в правовом поле, у Толстого – в морально-нравственном. Отвергая идею первородного греха как источник преступления, Руссо рассматривает смертную казнь как моральное и физическое зло. Что касается Толстого, то ему «недоступно было сознание первородного греха, искажающего природу» человека [2, 41]. И смертная казнь для него преднамеренное убийство, прямо противоположное христианскому закону и идее ненасилия.

В отличие от Руссо, у Толстого был личный опыт участия в смертной казни. Увидев в Париже гильотину в действии, писатель осознал, какую он «имел глупость и жестокость» присутствовать при публичной казни. «Я видел много ужасов на войне и на Кавказе, но ежели бы при мне изорвали в куски человека, это не было бы так отвратительно, как эта искусная и

элегантная машина, посредством которой в одно мгновение убили сильного, свежего, здорового человека» [7, LX, 167–169].

В.А. Жуковский также считал, что французская гильотина отвратительна: «Человек, создание Божие, отдается во власть машины, которая безжалостно <...> режет голову; несколько палачей, рабов машины, укладывают работу в короб, смывают с нее кровь...» [4, 140]. И в связи с этим поэт вопрошает: «Уничтожить казнь? Нет» [4, 141]. «Не уничтожайте казни, но дайте ей образ величественный, глубоко трогательный и ужасающий душу» [там же].

В «Исповеди» Толстой рассказал о казни в Париже, убедившей его в том, «что никакие теории разумности существующего и прогресса не могут оправдать этого поступка и что если бы все люди в мире, по каким бы то ни было теориям, с сотворения мира, находили, что это нужно, — я знаю, что это не нужно, что это дурно и что поэтому судья тому, что хорошо и нужно, не то, что говорят и делают люди, и не прогресс, а я с своим сердцем» [7, XXIII, 8].

То есть «сердце умнее теорий всего мира и потому оно главный судья в человеческих делах. Толстой показал, что значит “оставаться со свободным решением сердца”. Он не боялся расходиться с большинством в своих взглядах и поступках. Способность Толстого личного, свободного и самостоятельного отношения к миру и людям определила его достижения и в художественной и религиозно-философской мысли» [5, 406].

В трактате «Так что же нам делать?» Толстой вновь возвращается к теме смертной казни, повторяя неизгладимое впечатление, он разворачивает его во времени и сопрягает мотив сердца с мотивом убийства как «худшего греха в мире»: «Тридцать лет тому назад я видел в Париже, как в присутствии тысячи зрителей отрубили человеку голову гильотиной. Я знал, что человек этот был ужасный злодей; я знал все те

рассуждения, которые столько веков пишут люди, чтобы оправдать такого рода поступки; <...> но в тот момент, когда голова и тело разделились и упали в ящик, я ахнул и понял не умом, не сердцем, а всем существом моим, что все рассуждения, которые я слышал о смертной казни, есть злая чепуха, что <...> убийство худший грех в мире» [7, XXI, 190].

Тема смертной казни красной нитью проходит в художественно-философской системе Толстого, в письмах, дневниках, устных высказываниях, становится фактом его биографии. Так, в 1866 г. участие писателя в судебном процессе в качестве защитника рядового Василия Шибунина, приговоренного к смертной казни (он ударил офицера), его ходатайство перед царем о помиловании осужденного, не возымевшее действия, имело на всю его жизнь «гораздо больше влияния, чем все кажущиеся более важными события жизни: потеря или поправление состояния, успехи или неудачи в литературе, даже потеря близких людей...» [7, XXXVII, 75].

«На этом случае, – пишет Толстой в статье «Воспоминание о суде над солдатом», – я первый раз почувствовал, первое – то, что каждое насилие предполагает убийство или угрозу его. <...> Второе – то, что государственное устройство, немыслимое без убийства, несовместимо с христианством» [там же].

Цареубийство 1 марта 1881 года Толстой осудил, но казнь революционеров, которую одобряли его прежние друзья (например, тульский помещик Ф.Д. Самарин), казалась ему также несовместимой с христианским учением. И он обратился с письмом к Александру III, объясняя, что осужденные – не «бандиты», не «шайка», а «люди, которые ненавидят существующий порядок вещей и правительство», и что с ними надо «бороться духовно» [7, LXXVI, 177–178], и просил помиловать осужденных. Судьба десяти народовольцев, девяти из которых смертная казнь была заменена заключением в Шлиссельбургской крепости, долго не

выходила «из головы и *сердца*» Толстого [7, LXXXIII, 326]. В 1906 г. в письме к П.И. Бирюкову Толстой вспоминал, что «отрицательное отношение к государству и власти» окончательно сложилось у него под влиянием казни народовольцев в 1881 г. (которой он пытался воспрепятствовать), но что «началось это и установилось в душе давно, при писании “Войны и мира” и было так сильно, что не могло усилиться, только уяснялось» [7, LXXVI, 114].

В письме к А.А. Столыпину в декабре 1908 года в связи с его статьей в защиту смертной казни Толстой написал ему краткое письмо: «Александр Аркадьевич, прочел то, что вы написали 18 декабря. 1. Стыдно, гадко. Пожалейте свою душу. Я любил вашего отца. 2, и мне больно за вас» [7, LXXVIII, 294].

Если в первой дневниковой записи в 1857 г. о смертной казни на гильотине Толстого ужаснули сам факт и планомерный, хладнокровный процесс умерщвления человека: «Поехал смотреть экзекуцию. Толстая белая здоровая шея и грудь. Целовал Евангелие, и потом — смерть, что за бессмыслица!» [7, ILVII, 121–122), то в дневнике за март 1909 года имплицитно выражено отношение к государственной власти как к шайке разбойников: «Смертная казнь хороша тем, что показывает ясно, что правители злые, недобрые люди, и повиноваться им так же стыдно и вредно, как повиноваться атаману шайки разбойников!» [7, LVII, 32].

Наиболее яркой литературной полемикой Толстого в связи с проблемой смертной казни была с поэтом В.А. Жуковским, стихотворение которого «Певец во стане русских воинов» произвело на него в годы работы над «Войной и миром» «возвышающее душу впечатление» [7, XV, 52].

В конце 1840-х гг. в круг этических интересов Жуковского попала проблема наказания за преступление. В небольшой статье «О смертной казни», подчеркивая ее необходимость, он писал, что смертная казнь — это

земное правосудие, которое спасает общественный порядок, установленный Богом: «Говорят: смертная казнь бесполезна, ибо она никого не пугает, никого не воздерживает от злодейства, не исправляет злодея неоткрытого, а злодея осуждённого лишает возможности исправления. Смертная казнь, как угрожающая вдали своим мечом Немезида, как страх возможной гибели, как привидение, преследующее преступника, ужасна своим невидимым присутствием, и мысль о ней, конечно, воздерживает многих от злодейства» [4, 140].

В конце февраля 1893 г. Толстой прочел статью Жуковского «О смертной казни», в которой поэт выступал против уродливости и зрелищности смертной казни, против превращения ужаса казни в потеху для публики. Он предлагал совершать такую казнь, которая удержит от злодейства будущих преступников, даст возможность душе преступника перед казнью смягчиться для «покорности и покаяния». Воображение поэта нарисовало «такой образ казни», который был бы «не одним актом правосудия гражданского, но и актом любви христианской» [4, 141], чтобы казнь «возбуждала сострадание» к судьбе преступника. Романтик по природе, Жуковский нарисовал туманную и неопределенную картину казни, в которой все дышит таинственной жизнью сердца и души «в виду человеческой плахи» [там же] перед судом Божьим. Он только намекает на то, что место казни «должно быть навсегда недоступно толпе» [там же], которая «должна видеть только крест, поднимающийся на главе церкви» [4, 141]. Казнь «будет совершаться внутри ограды, вокруг которой идут толпы народа, – двери этой ограды будут заперты; из-за нее будет слышно только одно умоляющее пение» [4, 142].

В эту пору Толстой заканчивал работу над трактатом «Царство Божие внутри вас» и в заключительной главе он дает оценку статьи «О смертной казни» Жуковского, в которой он увидел «яркую иллюстрацию» для подтверждения своих мыслей против смертной казни: «Казнь такая,

какую предлагал устроить Жуковский, <...> при которой люди испытывали бы даже, как предлагал Жуковский, религиозное умиление, была бы самым развращающим действием, которое только можно себе представить» [7, XXVIII, 273].

На одной из рукописей на полях Толстой сделал вставку, которая не вошла в окончательный текст трактата: «Не знаю лучшего примера <...> извращения христианства людьми, стоящими у власти, как записка сладкого, изнеженного христианского поэта Жуковского о том, как устроить смертную казнь в церкви. Как это будет трогательно» [7, XXVIII, 349].

На самом деле, Жуковский не назвал конкретное место казни, а только предлагал провести жертву из темницы через церковь: «Осужденный знает, что не будет предан на поругание толпы, что из темницы перейдет чрез церковь в уединение гроба» [4, 142]. Впечатление Толстого от статьи Жуковского было таким сильным, что в одном из вариантов «Царства Божия внутри вас», не вошедшем в окончательный текст, он высказался о Жуковском с такой резкостью, с какой никогда ни о ком не говорил. Он писал, что казнь, какую предлагал Жуковский, «была бы более развращающим действием, чем все, что только могли придумать все дьяволы, чтобы развратить род человеческий» [7, XXVIII, 358].

В.А. Жуковский полагал, что смертная казнь – это установление Бога, потому необходимо не отменять, а преобразовать ее в *таинство*, во всеобщий «акт любви христианской». Толстому плохо давалось понимать тех, кто признает «совместимость христианства с тюрьмами, казнями и, главное, войнами» [7, LXXI, 322]. Эссе Жуковского оставило неизгладимый след в сознании Толстого. Он уже не вникал в тонкости рассуждений поэта, а видел только православного верующего, выступающего за смертную казнь... Отныне всегда, когда речь заходила о поэте, он вспоминал, как «что-то ужасное», что «этот добрый человек»

написал «статью о смертной казни, где предлагает, чтобы казнь совершалась в церкви! В церкви, под пение молитвы» [3, 112]. Русская классическая литература не приняла статью Жуковского. Она снискала ему плохую репутацию, стала предметом осуждения и суровой критики. Кроме Толстого, идею статьи Жуковского отрицательно восприняли Н.Г. Чернышевский, Н.С. Лесков, З.Н. Гиппиус и др.

Библиографический список

1. Беккариа, Чезаре. О преступлениях и наказаниях. М., 1939.
2. Бердяев Н. А. О русской философии: В 2 ч. Свердловск, 1991. Ч. 2.
3. Гусев Н. Н. Два года с Толстым. М., 1973.
4. Жуковский В. А. О смертной казни // Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб, 1902. Т. X. С. 140–142.
5. Линков В. Я. Современное мифотворчество. Юбилейная печать о Л. Толстом // Яснополянский сборник 2010. Тула, 2012.
6. Руссо Жан-Жак. Трактаты. М., 1969.
7. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. («Юбилейное»): В 90 т. М., 1928–1958.

Н.Е. Музалевский
Саратов, nmuzalewsky@rambler.ru

«Материалы...» Гончарова к статье о драматургии Островского

Интерес к творческим и личным контактам И.А. Гончарова и А.Н. Островского значительно обновился и актуализировался в связи с юбилейными датами: в 2012 году Гончарову исполнилось 200 лет, а Островскому в 2013 году исполняется 190. Вступив в литературный мир в одно и то же время, оба писателя пронесли через всю жизнь взаимное расположение и творческий интерес друг к другу. Время работы в «Современнике», время единомыслия дало начало их плодотворным и всегда благоприятным контактам.

Высоко оценивая талант Островского, Гончаров выделял драматурга из ряда других писателей своей эпохи: «Только юмор и объективность Островского, приближавшие его к Гоголю, удовлетворяли меня до значительной степени» [3, 45]. Несмотря на то, что непосредственное общение двух писателей не породило масштабных письменных документов, существует множество фактов и свидетельств их взаимного интереса за пределами эпистолярного диалога. В личной библиотеке Гончарова до сих пор хранятся дарственные экземпляры книг Островского. В свою очередь в библиотеке драматурга, по свидетельству современников, почетное место занимало собрание сочинений Гончарова, подаренное автором.

Сам Гончаров как драматург постоянно держал в поле зрения творчество Островского, чутко реагируя на все связанные с этим именем события. Первый добрый отзыв Гончарова о комедии «Банкрот» дошел до Островского из Симбирска, от брата Михаила Николаевича. Позже в связи с выдвижением на Уваровскую премию появился «Отзыв о драме «Гроза» Островского», где Гончаров рассуждает о типах и языке драматурга. В классической статье о творчестве Грибоедова «Милльон терзаний» находит место продолжение суждений Гончарова о самобытном литературном языке Островского.

В 1870-е годы – период жизненных испытаний – Гончаров чувствовал одиночество, на Островского усилились нападки по поводу последних пьес, каждый из писателей хотел объяснить себе и другим причины сложившегося положения. Сам Островский неоднократно отвечал недоброжелателям по поводу неуспеха своих пьес. В статье «О положении драматического писателя» он объяснял это, прежде всего, репертуарной политикой антрепренеров и падением уровня художественного вкуса у зрителей: «Нет, труппа доведена до того, что, кроме фарса, ничего не может исполнять, и не с серьезными произведениями приходится нам

бороться, а с канканом. Значит, стыдно-то не мне, что мои пьесы не имеют успеха <...> Танцевание канкана воспитанницами в таких пьесах, как «Волки и овцы», может быть любезно только нескольким театрам...» [4, 76].

У Гончарова, хорошо изучившего театральное общество и глубоко понимавшего влияние качества публики на судьбу пьес Островского, тоже есть свои аргументы в защиту драматурга. К 1874 году у него складывается замысел новой статьи. Его «Материалы», хоть и не законченные, стали не только злободневной реакцией на современное ему состояние театра, но и точной, глубокой оценкой места Островского в истории литературы и культуры.

«Материалы, заготавливаемые для критической статьи об Островском» были впервые опубликованы только в 1923 году [2]. Исследователи относят этот недатированный текст И. Гончарова к 1874 году, мотивируя это словами самого автора, который называет пьесу «Поздняя любовь» самой последней пьесой Островского [5, 517].

Драматургия Островского рассматривается Гончаровым в единстве разных аспектов – социально-исторического, историко-культурного, историко-литературного, каждый из которых помогает ответить на вопрос о новизне поэтики драматурга. В самом начале статьи сразу же обозначаются два важных тезиса, на основе которых Гончаров строит свои дальнейшие размышления. Писатель замечает охлаждение к драматургии Островского после выхода двух последних пьес драматурга «Не все коту масленица» и «Поздняя любовь»: «в публике пробежала холодная струя» [1, 171]. Именно в это время начало складываться общее мнение, что «Островский исписался» [1, 172]. Гончаров решительно выражает свое несогласие с такой оценкой творческих поисков драматурга, считая эти пьесы одними из лучших его произведений: «...Мы видим прежнего

Островского, того же тонкого наблюдателя, часто поэта, живописца, юмориста, каким знали его двадцать лет» [1, 171].

Впрочем, и сам Гончаров, желая разобраться в причинах такой резкой смены настроения публики, вынужден констатировать: «...появление новой пьесы не производит прежнего впечатления, не ведет за собою толков, споров». Одну из причин такой реакции публики литератор видит в том, что беллетристика вообще уступила место науке. Неготовность «итти рука об руку с веком, пока еще неведомо куда, к новым, незнакомым идеалам» вынуждает мастеров «изящной словесности» выделяться в свой особый кружок. «Беллетристика переставала быть центром и знаменем интеллигенции, по мере того как развивалось и созревало общественное сознание о необходимости образования в массе», – пишет Гончаров [1, 171]. Переживающий в числе других авторов это общее отдаление искусства от своих традиций и прошлого положения, Островский в полной мере ощущает это холодное отношение зрительской массы и к своему творчеству.

Говоря о жалобах публики на однообразие сюжетов Островского и персонажей, им выбранных и поставленных в центр своих пьес, Гончаров решительно не соглашается с несправедливым мнением, что драматург «исписался»: он «еще в цвете лет и в полном развитии сил» [1, 172]. По мнению писателя, непонимание Островского характерно для определенного сословного круга, который в силу своей праздности и отдаленного знакомства с типажам Островского в реальной жизни имеет свое представление о целях драматургического действия: «Говорят это чаще всего люди, ищущие в произведениях Островского только сценического спектакля и мало вникающие или не вникающие вовсе в силу их литературного значения. А требуют они от спектакля безусловно удовольствия, основанного большею частию на разнообразии» [1, 172].

Поднимая вопрос о разном восприятии драматургии Островского зрительской аудиторией, Гончаров точно делит ее на три группы, которые прямо называет «сословными». Итак, это высший, средний и низший классы. Высший класс, или «beau monde», – это общество, приближенное к свету, к элите, но далекое от «мира, изображенного Островским». Будучи образованными, но являясь сторонниками специфического взгляда на литературу, эти люди с большой неохотой принимают новые веяния словесного искусства. На смену им пришли новые поколения, которые все дальше уходили от признанных авторитетов, которые в свою очередь «внесли имя Пушкина в классический пантеон»: «Все это составляет пестрый и любопытный музей — любителей, ценителей и знатоков искусства и литературы».

Именно об этом высшем классе и писал Гончаров, объясняя возникшее недовольство последними пьесами Островского: «Для них вопрос – в употреблении их вечера: насколько тот или другой театр займет их, насколько та или другая пьеса жива, забавна, пожалуй, трогательна, и всего более – насколько тот или другой артист или артистка успели заинтересовать их внимание. Актер для них на первом, автор на втором плане» [1, 172-173]. Островский как драматург, считает Гончаров, завоевал средний класс общества. Главное отличие этого класса от вышеописанного – «в цельности, чистоте и прочности русского образования и воспитания». Иными словами, это и есть преданная и понимающая Островского публика, люди сближающиеся «с простым человеком и знающие этот люд, как знает его сам Островский». В этом Гончаров и видит «демократию» Островского – он вышел из круга, которым населяет свои пьесы и сценическое пространство. И зритель, также вышедший из этого круга, с благодарностью и расположением принимает каждый новый созданный Островским сюжет.

Не ограничиваясь поздним периодом, Гончаров рассматривает все творчество драматурга в глубокой исторической ретроспекции. Он доказывает, что однообразность, на которую пеняет так называемая избранная публика, – это не результат сошедшего на нет таланта Островского, а постоянная работа над одной масштабной картиной российской жизни: «Картина эта – “Тысячелетний памятник России”» [1, 180]. Следовательно, мастерство Островского продолжает зреть и развиваться, пользуясь безграничным запасом материала из множества исторических эпох русской жизни. Его комедии дают картину, которая проявляется в описании быта, нравов: «...Островский – писатель исторический, то есть писатель нравов и быта, а история исчерпывается огромным талантом: по части искусства слова – Островский исчерпал его, как Шекспир и Вальтер Скотт исчерпали историю Англии» [1, 180].

Мысль о поэтике пьес открывает в «Материалах...» финальную часть суждений о творчестве драматурга. Гончаров высказывает глубокую оценку особой жанровой природы, синтеза нескольких жанров в пьесах драматурга. Талант Островского-художника, владеющего тонким изображением «жизни с натуры», более всего раскрывается в комическом. Однако в основе его изобразительности присутствуют и эпические мотивы: «...он комик по своей натуре, по натуре своего материала, комик по внешней поверхностной форме — а в сущности он писатель эпический» [1, 181]. Именно поэтому ценность наследия Островского для Гончарова заключается в этом многосерийном эпическом повествовании, которым дышит «бесконечный ряд живых картин или одна бесконечная картина» [1, 182].

«Островского обыкновенно называют писателем быта, нравов, но ведь это не исключает психической стороны: при неверностях психической стороны не могли бы быть верны быт и нравы» [1, 182] – к этому суждению Гончарова следует отнести с полным доверием, ведь он

и сам автор той эпохи, когда мастерство психологического анализа было уже отточено до высшей степени совершенства Достоевским, Толстым. Он хорошо знает, что психологическая достоверность литературного героя проявляется в том, насколько его поступки соответствуют условиям времени, в котором он живет: «У Островского, конечно, не сложен психический процесс – он отвечает степени развития его героев и также ограничивается условиями драматической формы. Но у него нет ни одной пьесы, где бы не был затронут тот или другой чисто человеческий интерес, чувство, жизненная правда» [1, 182]. Когда правдивость теряется, вся ткань литературного произведения становится зыбкой, рождает ложные стереотипы, искаженные представления, то, что называют «un kliukva majestueux»². Островский обнаруживает в человеке то, что ему близко, понятно, узнаваемо, он убедительно, ненавязчиво и просто раскрывает душевный склад натуры своих героев. В этой убедительности, живости характеров – главная художественная заслуга драматурга.

«Материалы...» И. Гончарова, к сожалению, не были завершены, и эта обширная заявка писателя на развернутый анализ творчества Островского осталась оправданной лишь отчасти. Но главная суть материалов, подлинное существо и масштаб имени Островского в истории литературы отразились в известном письме Гончарова драматургу в 1882 году: «Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь» [1, 491-492]. В то же время Гончаров в своих «Материалах...», говоря о «последнем» произведении драматурга, определил необозримые перспективы для будущих исследователей творчества Островского: «Не беда, если не скажем ничего нового, лишь бы

² Развесистая клюква.

то, что скажем, послужило вернее определить значение новой комедии, ибо трудно сказать новое после всего, что говорили об Островском» [1, 173].

Прочитать Островского через призму нового времени, узнать его героев в действующих лицах новой эпохи – {сюда лучше вставить «все это» или даже «вот что»} остается плодотворной задачей как для современных исследователей пьес гениального драматурга, так и для их постановщиков.

Библиографический список

1. Гончаров И.А. Собр. соч. в 8 т. Т. 8. М., 1955.
2. Гончаров И.А. Материалы, заготовляемые для критической статьи об Островском // Памяти А. Н. Островского: Сборник статей об Островском и неизданные труды его. Пг., 1923. С. 10-22.
3. Гончаров И.А. Необыкновенная история // Сборник Российской публичной библиотеки, вып. I, П. 1924.
4. Островский А.Н. О положении драматического писателя // А.Н. Островский. ПСС в 16 т. Т. 12. М., 1952.
5. Рыбасов А. П. Примечания // Гончаров И.А. Собр. соч. в 8 т. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. М., 1955.

А.А. Демченко
Саратов, adema4@yandex.ru

Н.А. Добролюбов в тисках цензуры

Одной из причин социального свойства, укоротивших жизнь знаменитого критика, умершего молодым (1836–1861), была цензура, как на то прозрачно намекали в своих надгробных речах Н.А. Некрасов и Н.Г. Чернышевский, ближайшие сподвижники Добролюбова по журналу «Современник», находившемуся у властей под особым надзором. Многочисленные факты соприкосновения Добролюбова с цензурой содержат воспоминания современников, монографии и статьи [1-17].

Собравшие тематически, эти факты концентрированно раскрывают процесс взаимоотношений критика с его «нравственным убийцей» — именно этим определением жандармский чиновник обозначил смысл сказанного перед раскрытой могилой Добролюбова. «Вообще вся речь Чернышевского, а также и Некрасова, клонилась, видимо, к тому, — доносил начальству агент, — чтобы все считали Добролюбова жертвою правительственных распоряжений и чтобы его выставляли как мученика, убитого нравственно, — одним словом, что правительство уморило его» [7, 401]. «Нечего уже и говорить о том, какая лихорадка трясла Добролюбова, когда цензурные операции проделывались над его собственными статьями» [7, 224-225] — свидетельствовал М.А. Антонович. Другой современник вспоминал: «Нередко по требованиям цензуры, то сокращавшей, безобразившей, то даже вовсе не допускавшей их, приходилось ему помногу раз переделывать, что невообразимо мучило, изводило его» [7, 255].

Добролюбов за год до окончания историко-филологического факультета Петербургского Главного Педагогического института знакомится с Н.Г. Чернышевским, и тот привлекает его к сотрудничеству в «Современнике», где он по окончании института в 1857 г. становится постоянным автором в качестве литературного критика и публициста. Дважды напечатался также в сатирическом иллюстрированном журнале «Искра» [4; 9]. И хотя собственной фамилией никогда не подписывался, пользуясь псевдонимами «Лайбов», «-бов», «Н. Александрович», «Н. Турчинов», Андрей Критский и др., цензоры хорошо знали имя журналиста, постоянно доставлявшего им немало хлопот и которого в свою очередь никогда не оставляли в покое.

Самое раннее отношение Добролюбова к цензуре выразилось в его подцензурном творчестве времени студенчества в Главном педагогическом институте, куда он поступил в 1853 году. В декабре 1854 г. он сочиняет

стихотворение «На 50-летний юбилей Его Превосходительства Николая Ивановича Греча». Автор разослал анонимные копии текста самому юбиляру и в редакции журналов без всякой надежды увидеть стихотворение в печати, ввиду резко сатирического изображения одиозной политической фигуры юбиляра, прославившегося гонениями на передовую литературу. В следующем году пишет новое письмо к Н.И. Гречу, высмеивая его верноподданнические призывы к всероссийскому плачу по поводу кончины царя. А в самый день смерти Николая I распространяет в рукописях своё антимонархическое стихотворение «18 февраля 1855 года», подписав его запрещённой цензурой фамилией Белинского с прибавлением имени «Анастасий» (с греч. – «воскресший»).

Во второй половине 1855 г. Добролюбов издаёт неофициальную рукописную студенческую газету «Слухи» с материалами из жизни вольнолюбивого А.С. Пушкина, помещает отрывки из запрещённых в России сочинений А.И. Герцена, сведения о сосланном поэте А.И. Полежаеве, подробности о тайных декабристских обществах. Две статьи специально отведены цензуре, заслуживающей, по убеждению автора, «подробного и основательного исторического исследования, которое бы показало, каким образом цензура, с самых первых времен её появления у нас в России, достигла столь огромных, даже невероятных размеров в последние, предсмертные годы царствования незабвенного августейшего *покровителя* просвещения — Николая Павловича». Далее следует изложение и частичное цитирование главы «О цензуре» из статьи А.С. Пушкина «Путешествие из Москвы в Петербург» [5, I, 150]. Сатирическая сила рукописных публикаций в «Слухах» была такова, что даже спустя полвека, когда известный издатель сочинений Добролюбова М.К. Лемке попытался впервые перепечатать все эти материалы, цензоры повычёркивали многие страницы.

В годы современниковской литературной работы, как и другим сотрудникам журнала, критику пришлось в полной мере испытать на себе последствия действий красного цензорского карандаша. Например, уже пострадавшая от цензурного вмешательства статья Добролюбова «О степени участия народности в развитии русской литературы» (Современник. 1858. № 2), тем не менее, встревожила бдительного чиновника особых поручений при министре народного просвещения гр. Комарницкого, возмущённого тем, что автор «оценивает наших главных писателей исключительно по их демократическому направлению и влиянию» и «превозносит известнейших поэтов-возмутителей: Байрона, Гейне, Беранже». Кроме того, титулованный охранитель услужливо подсказывал в рапорте своему министру Е.П. Ковалевскому, что в цитированном Добролюбовым стихе «иных уж нет, а те далече» содержался намёк на изгнанника А.И. Герцена («Не в Лондоне ли?!»). Министр немедленно отреагировал и потребовал от председателя Петербургского цензурного комитета «поставить на вид цензору, одобтившему означенную книжку журнала», цензором был П.М. Новосильский [8, 227, 228; 3, 817]. Бурную цензурную историю пережил Добролюбов после статьи «Краткое историческое обозрение действий Главного педагогического института, 1828–1859» (Современник. 1859. № 8) [16, 536], по оценке министра, наполненную «самыми дерзкими и неприличными выражениями» против бывшего директора института И.И. Давыдова, известного своими обскурантистскими взглядами. В результате цензор К.С. Оберт был заменён на С.Н. Палаузова [8, 315, 316; 3, 817]. О «цензурных невзгодах» «Современника», постоянно затрагивавших и статьи Добролюбова, Чернышевский в 1860–1861 гг. извещал его в письмах в Италию, где тот лечился. Так, цензуравший «Современник» Ф.И. Рахманинов вместе с поддержавшим его членом Главного управления цензуры Н.В. Медемом жёстко вмешались в статью

Добролюбова о «Повестях и рассказах» А. Плещеева («Благонамеренность и деятельность») («выпустили одно довольно большое место») и в статью Добролюбова о «Рассказах из народного русского быта» Марка Вовчка («Черты для характеристики русского простонародья») (статья пройдет, «но в таком виде, чтобы можно было ее печатать, я не знаю»). «Все до одного скоты», — резюмировал Чернышевский в одном из писем к Добролюбову, называя так Ф.И. Рахманинова и его начальников по цензуре Н.В. Медема и И.Д. Делянова. Одно время замена Ф.И. Рахманинова на прежнего цензора «Современника» В.Н. Бекетова воспринималась как некоторое облегчение, но всё же «цензурное положение — прежнее» [17, XIV, 401, 405, 415, 421, 423].

Особые волнения пришлось пережить в связи с цензурной историей статьи о повести И.С. Тургенева «Накануне», когда цензор В.Н. Бекетов, по свидетельству Добролюбова, «вымарал полтора листа, целую половину» [5, VI, 491]. Первоначальный текст статьи так и остался неизвестным. Он в своё время вызвал возмущение Тургенева и послужил поводом для разрыва писателя с «Современником» [2]. При этом полемически острое название «Когда же придет настоящий день?» было заменено на безликое «Новая повесть г. Тургенева».

Отдельный цензурный сюжет составляют бои вокруг добролюбовского «Свистка», сатирического приложения к «Современнику», журнала в журнале (1859–1863). Высмеивая бездарность и пошлость в литературе, «Свисток» замахивался на серьезнейшие общественно-политические темы и существенно дополнял направление «Современника» как последовательно демократического печатного издания [14]. В борьбе с цензурой авторы «Свистка» пускали в ход самые разнообразные приёмы письма, в том числе, например, отточия, намекая на цензурные вычерки. К этому способу прибегали и другие журналы, так что Главное управление цензуры издало 6 сентября 1860 г. циркуляр, согласно

которому «в печатаемых статьях и сочинениях не допускаемы были ряды точек, могущие указывать на цензурные исключения» [12]. Искрометные пародии Добролюбова, его острый, меткий стих, мастерское использование в обход цензуры многоликих оттенков «эзопова языка», бичевание куцей «обличительной литературы» и «гласности» придавали «Свистку» широкую популярность и вместе с тем в глазах цензуры составляли «Современнику» в целом репутацию «вредного издания».

Библиографический список

1. Блинчевская М. Текстологические принципы нового издания Добролюбова // Вопр. лит. 1963. № 12. С. 153–162.
2. Блинчевская М. Статья Н.А. Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» (Опыт текстологического исследования) // Рус. лит. 1965. № 1. С. 90–97.
3. Боград В. Журнал «Современник». 1847–1866. Указатель содержания. М.; Л., 1959.
4. Демченко А.А. Н.А. Добролюбов. М., 1984.
5. Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1961–1964.
6. Добролюбов Н.А. Лит. критика: В 2 т. / Сост., вступ. статья, примеч. Н. Соколова. Л., 1984;
7. Н.А. Добролюбов в воспоминаниях современников / Сост., вступ. статья, примеч. С.А. Рейсера. Л., 1961.
8. Евгеньев-Максимов В.Е. «Современник» при Чернышевском и Добролюбове. Л., 1936.
9. Егоров Б.Ф. Добролюбов. М., 1986.
10. Елизаветина Г.Г. Н.А. Добролюбов и литературный процесс его времени. М., 1989.
11. Есин Б.И. Расправа за память о Добролюбове // Рус. лит. 1968. № 2. С. 210–211.
12. РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Ч. II. Д. 5329.
13. Рейсер С.А. Литературное наследство и проблемы текстологии Н.А. Добролюбова // Вопр. лит. 1961. № 11. С. 65–82.

14. Свисток. Собрание лит., журн. и других заметок. Сатирич. прилож. к журн. «Современник». 1859-1863 / Изд. подг. А.А. Жук и А.А. Демченко. Отв. ред. Е.И. Покусаев, И.Г. Ямпольский. М., 1981 («Литературные памятники»).

15. Соколов Н.И. Статья Н.А. Добролюбова «Русская цивилизация, сочиненная г. Жеребцовым» (цензурные материалы и читательские отклики) // Н.А. Добролюбов – критик и историк русской литературы / Отв. ред. Н.И. Тютубалин. Л., 1963. С. 165–171.

16. [Чернышевский Н.Г.] Материалы для биографии Н.А. Добролюбова. М., 1890.

17. Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1939–1953.

А.Н. Пашкуров
Казань, anp.72@mail.ru

В.Н. Азбукин и его концепция Пушкинского мифа

К 80-летию, светлой памяти Учителя

Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского Гуманитарного
научного фонда. № проекта: 12-04-00211

В феврале этого года исполнилось бы 80 лет Владиславу Николаевичу Азбукину, творческая научная жизнь которого была связана с Томской и Казанской литературоведческими школами. Круг научных приоритетов В.Н. Азбукина-филолога был очень обширен. Назовем центральные научные проблемы, занимавшие исследователя еще с 1960-х годов:

а) поэтика русской прозы и писательской критики XIX века. Среди наиболее значимых результатов – аналитическая хрестоматия литературоведческих материалов «Русская литература XIX века», в соавторстве с В.Н. Коноваловым (М., 1984), спецсеминар для студентов КГУ «Пути развития русской прозы второй половины XIX века»;

б) романтический реализм как проблема истории русской литературы. Итоги – статьи в сборниках «Проблема комплексного

изучения художественного творчества» (Казань, 1980) и «Романтизм в системе реалистического произведения» (Казань, 1985);

с) историография русского романтизма. От творческого диалога с учителем, Ф.З. Кануновой, ученый последовательно идет к самостоятельному руслу поиска, органично входя в научную школу Н.А. Гуляева по изучению романтизма, а затем в направление В.Н. Коновалова «Литературная критика как форма общественного сознания». Среди значимых для филолога аспектов – философско-критическое наследие писателей и ученых, исследовавших романтизм в эволюции (концепции П. Плетнева, С. Венгерова, Н. Булича);

д) проблематика прозы Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого (спецкурсы «Романы Достоевского», «Проблемы изучения творчества Достоевского и методика его преподавания в школе»; научное редактирование сборников материалов двух проведенных факультетом в 1990-е годы всероссийских конференций по творчеству Л.Н. Толстого – «Л.Н. Толстой и проблемы современной филологии» (1991), «Слово и мысль Льва Толстого» (1993);

е) феномен жанрового процесса в русской литературе (монографическая статья об эволюции русского нравоописательного романа в сб. «Проблемы реализма» (Вологда, 1975), статьи для сборников «Русская литературная критика 70-80-х годов XIX века» (Казань, 1986), «Жанры литературной критики 70-80-х годов XIX века» (Казань, 1991), спецкурс «Народничество и русская проза XIX века») и творческих типов писателей (статья в сб. «Русская литература последней трети XIX века» (Казань, 1980)). Для студентов-филологов В.Н. Азбукиным читался авторский курс «Истории русской литературы последней трети XIX века».

В рамках проблемы «романтизма в реализме» В.Н. Азбукиным впервые изучены типы писательских индивидуальностей в русской литературе последней трети XIX века; поэтика прозы этого периода

рассмотрена в контексте идеологии (религиозные и антиклерикальные мотивы, народническая философия), жанрового своеобразия литературной критики и историографии; начато исследование концепций казанской школы академического литературоведения (статья о Н.Н. Буличе).

Об исследовании проблемы типов писательских индивидуальностей на обширном материале русской литературы XIX – начала XX вв. в филологическом наследии В.Н. Азбукина нужно сказать особо. Именно в связи с этим аспектом определяются в работах В.Н. Азбукина разных лет принципиально важные для казанской литературоведческой школы идеи о взаимосвязи словесности и литературной критики в историко-литературном процессе. Немаловажна роль разработанной ученым методологии и в его преподавательской деятельности – прежде всего: в блистательно читавшемся многие годы общем курсе «Истории русской литературы последней трети XIX века».

Подходы к проблеме ясно видны уже в работах Владислава Николаевича 1970-х годов. Так, в статье «Историко-литературная концепция С.А. Венгерова и его взгляды на романтизм» (1975), анализируя гипотезы и концепции известного отечественного филолога второй половины XIX – начала XX столетий, Азбукин и полемизирует с наследием культурно-исторической школы, и выделяет ее заслуги в эволюции русской научной мысли (в первую очередь: «принцип рассмотрения исторического детерминизма творчества» [1, 69] и далекость «от прямолинейных и единообразных решений» [1, 69]), и, наконец, одним из первых поднимает вопрос о типологии литературоведческой мысли в России XIX – начала XX вв. В последнем случае им выделяются три идеологических центра: «поиски установления конкретных связей между историей и литературой» (А.Н. Пыпин и Н.С. Тихонравов); «типологическое изучение литературы» (П.Н. Сакулин, И.И. Замотин);

«суммарное определение некоторых общих закономерностей русской литературы XIX в.» (С.А. Венгеров) [1, 70].

От науки о литературе исследовательская панорама переходит как раз на феномен типологии писательских индивидуальностей. Особое внимание В.Н. Азбукин обращает на гипотезу С.А. Венгерова о существовании в отечественной словесности двуединого типа «писателя-проповедника». И это не случайно, ведь в русской литературе «...эстетическая мощь теснейшим образом переплетается с высотой эстетического полета»; и – далее: «...наша литература ... всегда была кафедрой... Все крупные деятели нашей литературы... были художниками-проповедниками» [1, 70].

Пять лет спустя, целостно рассматривая вопрос о типах индивидуальностей русских писателей в последней трети XIX века, В.Н. Азбукин в емком разделе коллективной монографии впервые предложил синтезировать социологический, психологический и типологический подходы, итогом чему стала его известная в будущем гипотеза о четырех группах критериев общности русских писателей XIX века: «временной» (эпоха); «мировоззренческой» (место в общественной жизни и литературной культуре); «биографической» (социодинамический процесс); «психологической» («тип фантазии» писателя) [2, 158].

Вершиной концепции предстает идея В.Н. Азбукина о «характерах» писателей последней трети XIX века: «этические» («тяготеющие к постановке нравственно-эстетических проблем»); «эстетические» (писатели, «особенно восприимчивые к искусству»); «рационалистические» («острое политическое чутье», «личное участие в общественной борьбе») [2, 168].

Именно этот взгляд позволяет ученому выйти на итоговый мировоззренческий уровень, в русской классике всегда сложнее и богаче связаный с духовно-религиозными вопросами, о чем

Владислав Николаевич писал еще в работе по концепции С.А. Венгерова, приводя такие слова филолога: «Русский писатель ... священнодействует, он призывает к подвигу и неприятию мира, доколе мир этот несовершенен» [1, 72].

В одной из последних своих работ, фрагмент которой был опубликован в сборнике материалов международной научной конференции «А.С. Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков» (Казань, 1998), Владислав Николаевич Азбукин вышел на принципиально продолжающие и завершающие его научную концепцию представления о диалоге писателей первой и второй половины XIX столетия в классической русской литературной культуре. Избрав объектом исследования известную Пушкинскую речь Ф.М. Достоевского (1880 г.), ученый предлагает необычный, но продуктивный подход рассмотрения:

- идей Достоевского – в контексте писательской критики XIX века (Н.В. Гоголь, В.Г. Белинский, А.В. Дружинин),
- пушкинского мифа – уже с учетом комплекса всех выше означенных критических концепций в литературной культуре.

Исследовательская концепция самого В.Н. Азбукина также двухуровневая.

С одной стороны, в небольшой по объему его работе в свою подсистему выстраиваются интересные наблюдения о скрытой «беседе» Ф.М. Достоевского с «пушкинской» концепцией А.В. Дружинина. В первую очередь, это – идея об «опасной актуальности» типа Алеко из «Цыган» и прогностическая гипотеза о возможной эволюции высокой и благородной роли Пушкина в случае продолжения его земной жизни [3, 3].

С другой стороны, что еще важнее, Владислав Николаевич рассматривает интерпретацию Достоевским Пушкина в контексте ментальных основ русской духовности. Так, еще в первой смысловой части работы, особое внимание ученый обращает на продолжение

Достоевским гоголевской мысли о Пушкине как явлении уникальном в отечественной культуре: «Достоевский прибавил ... одно слово, ставшее ключевым в контексте статьи, – «...и пророческое». Этим словом Достоевский сразу же давал понять, что национальная самобытность Пушкина – это не просто факт литературной истории, она сопряжена с жизнью современного человека» [3, 3].

Завершает же филолог свой аналитический обзор любимой мыслью Достоевского о «врожденном чувстве справедливости», приводя из чернового варианта статьи писателя такое видение образа очень «автобиографичной» для Пушкинского мифа Татьяны Лариной: *«русская женщина, сказавшая русскую правду»* [3, 4] (курсив – наш. А.П.).

Библиографический список

1. Азбукин В.Н. Историко-литературная концепция С.А. Венгера и его взгляды на романтизм / В.Н. Азбукин, Л.В. Пожилова // Романтический метод и романтические тенденции в русской и зарубежной литературе. – Казань: Изд-во КГУ, 1975. – С. 66-77.
2. Азбукин В.Н. Типы писателей в русской литературе последней трети XIX века / В.Н. Азбукин // Русская литература последней трети XIX века. – Казань: Изд-во КГУ, 1980. – С. 156-170.
3. Азбукин В.Н. Речь Достоевского о Пушкине и традиции русской литературной критики / В.Н. Азбукин // А.С. Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков. – Казань: УНИПРЕСС, 1998. – С. 3-4.

Ю.С. Ромайкина
Саратов, orel-55555@yandex.ru

С.Ю. Копельман – редактор «Шиповника»

Об издателе и редакторе Соломоне Юльевиче Копельмане (1881–1944) сохранилось крайне мало сведений. Согласно «Российской еврейской энциклопедии» [5], С.Ю. Копельман являлся слушателем

юридического факультета Петербургского университета. В 1902 г. он был арестован за распространение нелегальной литературы среди студентов и рабочих, в 1903 году освобожден под денежный залог. Тайно выехал из страны, жил в Германии, затем во Франции, посещал лекции в Сорбонне. Вернувшись в Россию после амнистии (октябрь 1905), основал вместе с З.И. Гржебиным книгоиздательство «Шиповник» (1906–1918), был его совладельцем, а в альманахах «Шиповника» (1907–1917) – главным редактором. Кроме того, совместно с Д.Л. Вейсом (1878–1938) до 1914 года заведовал конторой издательства. В 1922 году в Москве выпустил новый сборник альманаха «Шиповник», дальнейший выход которого был запрещен цензурой. Работал редактором в московских издательствах. С.Ю. Копельман приходится отцом известному советскому писателю Юрию Крымову.

В данной работе предпринята попытка установить роль С.Ю. Копельмана в редактировании альманахов издательства «Шиповник», привлечении авторов и сотрудников.

Нельзя не учитывать тот факт, что архив «Шиповника» был утрачен в 1917 году. Об этом писала жена С.Ю. Копельмана В.Е. Беклемишева в воспоминаниях о Л.Н. Андрееве: «К моим воспоминаниям о Леониде Николаевиче можно было бы многое прибавить, если бы среди вещей, оставленных в Петербурге в 1917 году издательством “Шиповник” (Николаевская, 31), не были похищены, а может быть, и уничтожены вся редакционная переписка и все бумаги» [4, 229].

Информацию о деятельности С.Ю. Копельмана в книгоиздательстве «Шиповник» пришлось собирать буквально по крупицам из писем и воспоминаний современников (В.Е. Беклемишевой, Л.Н. Андреева, Б.К. Зайцева, А. Блока, Ф. Сологуба и др.). Значительная часть материалов по теме хранится в личном фонде С.Ю. Копельмана в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН [См.: РО ИРЛИ. Ф. 485. С.Ю. Копельман].

Большим подспорьем в работе послужило эпистолярное наследие Б.К. Зайцева [3].

У современников книгоиздательство «Шиповник» ассоциировалось, прежде всего, с С.Ю. Копельманом. В письме от 5 октября 1911 года Б.К. Зайцев просил: «Напишите, как Вы и “Шиповник” живы» [3, 81], а в воспоминаниях об А. Бенуа называл С.Ю. Копельмана «шиповником» [2, 64].

В качестве главного редактора С.Ю. Копельман определял авторский состав и материалы для альманаха «Шиповника», собственноручно решал, какие литературные произведения печатать под его обложкой. Конечно, авторов приглашали непосредственно и редакторы сборников (в разное время ими были Б.К. Зайцев и Л.Н. Андреев). Приходилось считаться и с мнением совладельца издательства З.И. Гржебина. Но последнее слово, по-видимому, все же оставалось за С.Ю. Копельманом.

Редакционная политика издания вырисовывается полнее, когда приоткрывается множество фактов внутриредакционных взаимоотношений сотрудников. Так, редактор первых выпусков «Шиповника» Б.К. Зайцев, намереваясь сгруппировать поэтов «по духу», планировал в третьем выпуске альманаха напечатать полученные им стихотворение «Золотая ночь» и сонеты Г.И. Чулкова рядом со стихами Вяч. Иванова, а не А. Белого (лирика которого должна была войти в третий альманах), так как подобный расклад был бы «естественнее» [3, 37]. Однако вопреки расчетам Б.К. Зайцева, «Золотая ночь» Г.И. Чулкова вышла в третьей книге «Шиповника» в одном разделе с короткими стихотворениями А. Блока («В этот серый летний вечер...» и «Девушке»), а его сонетам не нашлось места в последующих выпусках. Это отчасти предвидел Б.К. Зайцев в письме к Г.И. Чулкову от 5 июня 1907 года: «...сонеты, вероятно, вообще затянутся, так как, наверное, Шиповники будут говорить, что стихов очень много» [Там же].

Кроме того, несмотря на желание Б.К. Зайцева видеть Г.И. Чулкова постоянным сотрудником «Шиповника», после появления «Золотой ночи» его произведения не издавались в альманахе до 1911 года (в четырнадцатой книге появился рассказ Г.И. Чулкова «Свирель» рядом с рассказом Б.К. Зайцева «Актриса»). Причиной являлись напряженные отношения писателя с главным редактором, что явствует из письма Б.К. Зайцева Г.И. Чулкову от 12 апреля 1910 года: «А все-таки жаль, что Вы разошлись с Копельманом. Совсем? Это очень жаль» [З, 72].

С четвертого выпуска (1908) и до 1910 года редактирование альманаха взял на себя Л.Н. Андреев. Его редакторская деятельность была очень успешной, но обратимся к так и не состоявшемуся сотрудничеству в «Шиповнике» Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус. В письме 1908 года Д.С. Мережковский давал С.Ю. Копельману положительный ответ: «За предложение сотрудничества в “Альманахе” очень Вам благодарен и непременно воспользуюсь им, только что буду иметь что-либо новое. У меня есть намерение написать повесть из Павловского времени, которая могла бы подойти для Альманаха “Шиповника”» [Ф. 485. Оп. 1. Ед.хр. 17]. Более того, Д.С. Мережковский намекнул на возможное участие в альманахе своей жены: «Если бы “Шиповнику” было желательно сотрудничество З.Н. Гиппиус, то она могла бы прислать стихи и рассказы» [Ф. 485. Оп. 1. Ед.хр. 17]. И предложил создать в сборниках критический отдел: «Возможна в Альманахе только беллетристика, или также критика? Думаю, что это возможно, потому что критика – полубеллетристика» [Ф. 485. Оп. 1. Ед.хр. 17]. Литературная критика так и не прижилась в «Шиповнике».

Резко негативное отношение Л.Н. Андреева к чете Мережковских в описываемый период проявилось в его нежелании устраивать публичное чтение пьесы «Анатэма» в редакции «Шиповника». В письме к С.Ю. Копельману от 1909 года в качестве основной причины отказа

Л.Н. Андреев назвал присутствие на подобном мероприятии Мережковских: «Я не хочу, чтобы Вы обидели Мережковского, Гиппиус и некоторых других, обойдя их приглашением – а читать для этих господ у меня нет ни малейшего желания» [Ф. 485. Оп. 1. Ед.хр. 2].

В данной ситуации С.Ю. Копельман уступил Л.Н. Андрееву. Но не всегда владелец «Шиповника» был столь податливым, яркий пример тому – его ссора с А. Блоком.

Несмотря на желание Л.Н. Андреева привлечь к сотрудничеству в альманахе А. Блока, через три года после выхода первой книги альманаха поэт перестал публиковаться в «Шиповнике». Конфликт последовал после того, как Л.Н. Андреев по неосторожности передал С.Ю. Копельману фразу, сказанную А. Блоком в частном разговоре. В ночь с 11 на 12 июня 1909 года во время поездки по Италии А. Блок сделал запись: «Вспоминаю часто разговор со мною Г. Копельмана, который меня грызет» [Цит. по: 1, 88]. В дневниковой записи от 1 декабря 1912 года А. Блок упомянул о ссоре с С.Ю. Копельманом в связи с публикацией «Песни Судьбы» в девятой книге альманаха (1909): «<...> она («Песнь Судьбы». – Ю.Р.) была погребена в IX альманахе “Шиповника” под музыку выговоров Копельмана за еврейский вопрос» [Там же]. Между тем А. Блок подчеркивал творческую составляющую его натуры: «Копельман – человек серьезный, неглупый и играет на скрипке» [Там же].

Помимо творческих и управленческих задач, С.Ю. Копельману приходилось решать экономические вопросы.

В письмах к С.Ю. Копельману сотрудники «Шиповника» часто просили денег (Ф. Сологуб – С.Ю. Копельману от 3 июля 1909 года: «В сию минуту я сижу без денег, жду их от Шиповника, не получаю, и потому скучаю [Ф. 485. Оп. 1. Ед.хр.23]) и жаловались на различные недоразумения по поводу оплаты, спорили. Примечательна фраза из письма С. Сергеева-Ценского от 7 августа 1909 года: «Спорить нам о

деньгах вообще никогда не стоит, потому что в этих случаях я всегда прав» [Ф. 485. Оп. 1. Ед.хр. 24]. Б.К. Зайцев также неоднократно и дотошно утверждал свою правоту относительно денежных вопросов: «Что касается “Снов” (рассказ «Сны» из Кн. 9 за 1909 год. – *Ю.Р.*) – то прав я. У меня случайно оказался здесь сборник, и я подсчитал вторично. Там 28 ½ стран. по 2 т.б. = 57 т.б. я получаю 400 р. за 35 т., след. за 57 – 650 р.» [Ф. 485. Оп. 1. Ед. хр. 11].

К.И. Чуковский характеризовал С.Ю. Копельмана и как «человека мечтательного, деликатного, и несколько вялого, совершенно лишенного издательской хватки» [6]. В финансовых вопросах для сотрудников «Шиповника», безусловно, был авторитетнее З.И. Гржебин. Показательно письмо Ю.К. Балтрушайтиса от 26 августа 1908 года по поводу «Северных сборников», издававшихся также в «Шиповнике»: «Полученные мною вчера только 207 !!! марок очень огорчили меня! <...> Еще в середине лета я всячески доказывал и Вам и, в особенности, Зиновию Исаевичу, что поддержка за север необходима» [Ф. 485. Оп. 1. Ед.хр.4].

«Женскую половину» «Шиповника» представляли родные С.Ю. Копельмана: жена В.Е. Беклемишева – литературный секретарь альманаха и редактор его во время Первой мировой войны («Муж мой был в это время <1916 год. – *Ю.Р.*> на фронте, и часть его редакторских обязанностей в издательстве исполняла я» [4, 234]); и сестра Е.Ю. Антик (Копельман) – совладелица издательства. В письмах сотрудники «Шиповника» кланялись и передавали им привет. Так, С. Сергеев-Ценский сделал приписку в письме С.Ю. Копельману от 7 августа 1909 года: «Привет “Шиповницам”!» [Ф. 485. Оп. 1. Ед.хр.11].

Таким образом, мы видим, что «Шиповник» в целом и альманахи этого издательства в частности были семейным предприятием, делом жизни, детищем С.Ю. Копельмана. Основав совместно с З.И. Гржебиным «Шиповник», он решал творческие, управленческие и отчасти финансовые

вопросы. Лишенный деловой хватки, не умевший льстить и переманивать авторов (этим занимался З.И. Гржебин), тихий и вежливый С.Ю. Копельман в качестве главного редактора определял состав сотрудников и материалов для выпусков альманаха (что являлось основной его обязанностью). Причем, выбор сотрудников и произведений, как отмечала В.Е. Беклемишева, не был случайным, а обвинения многих критиков в «случайности» выбора материала представляются необоснованными: «Не случайно вокруг “Шиповника” группируется ряд писателей, и среди них такие имена, как: Андреев, Блок, Белый, Брюсов, Зайцев, Пришвин, Ремизов, Сологуб, Сергеев-Ценский, Чапыгин. Приглашением этих писателей в альманахи выявлялась литературная и художественная позиция руководителей издательства» [4, 258]. В альманахах «Шиповника» наряду с известными «именами» печатались и начинающие авторы: Ю. Верховский, Вл. Волькенштейн, П. Гиршбейн, О. Миртова, Н. Гарин, О. Дымов, Л. Рейснер, М. Розенкноп, Вяч. Шишков, В. Яровая. Основным для Копельмана-редактора в выборе материала была не популярность автора, а художественная ценность произведения.

Библиографический список

1. Блок А. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. М.: Изд-во «Наука», 1982. Т. 92. Кн. 3. - 864 с.
2. Зайцев Б.К. Собр.соч.: в 5 т. Т. 6 (доп.). Мои современники: Воспоминания. Портреты. Мемуарные повести. М.: Русская книга, 1999. - 553 с.
3. Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 11 т. Т. 10 (доп.). Письма 1901 – 1922 гг. Статьи. Рецензии. Сост. Е.К. Дейч и Т.Ф. Прокопов. М.: Русская книга, 2001. - 384 с.
4. Реквием: Сборник памяти Леонида Андреева. М.: Изд-во «Федерация», 1930. - 282 с.
5. Российская еврейская энциклопедия (РЕЭ). [электронный ресурс] Режим доступа. URL: <http://www.rujen.ru/>
6. Чуковский К.И. Дневник. [электронный ресурс] Режим доступа. URL: <http://chukovskij.livejournal.com/61379.html#chukovskij61379>

2

**ПОЭТИКА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

‘Африка’ в пьесе Чехова «Дядя Ваня»

Четвертое действие пьесы Чехова «Дядя Ваня» предваряет авторская ремарка, в которой дано подробное описание комнаты Войницкого:

«Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. У окна большой стол с приходо-расходными книгами и бумагами всякого рода, конторка, шкапы, весы. Стол поменьше для Астрова; на этом столе принадлежности для рисования, краски; возле папка. Клетка со скворцом. На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная. Громадный диван, обитый клеенкой. Налево — дверь, ведущая в покои; направо — дверь в сени; подле правой двери положен половик, чтобы не нагрязли мужики. — Осенний вечер. Тишина» [1, 105].

Карта Африки выделяется в приведенном описании не только своей очевидной бесполезностью, что отличает ее от других вещей, функционально привязанных к интерьеру. Было отмечено, что она отражает «несвободу» персонажей и в качестве метонимического образа «замещает собой не столько внешний мир, сколько какую-то другую модель жизни» [2, 28]. Уточним: контрастируя с предметным наполнением пространства, она прежде всего выражает скрытую драму, которую «носит в себе» чеховский герой, чья жизнь «идет и напрасно сорится», как это обычно и происходит в пьесах писателя, «давно, изо дня в день» [2, 415].

В авторской ремарке содержится предположение, что карта Африки, не имеющая никакого практического назначения, является необязательным элементом интерьера. Высказывалось мнение, что существует она в «Дяде Ване» «по-чеховски полностью немотивированно» и нужна для того, «чтобы доктор Астров сказал свое знаменитое про “жарищу в Африке”» [3,

146]. Имеется в виду реплика Астрова в самом конце пьесы; ей предшествуют и с ней контекстуально связаны другие его реплики, смысловое содержание которых заставляет усомниться, так ли уж немотивированно присутствует в комнате Войницкого карта, тем более что в строго определенный момент действия она выстреливает:

«АСТРОВ. Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно... Не хочется уезжать отсюда» [1, 113].

На дворе, как указано в авторской ремарке, осеннее время года; возникающие в речи Астрова мотивы тепла и холода связаны, однако, не только с погодными изменениями:

«СОНЯ. Когда же мы увидимся?

АСТРОВ. Не раньше лета, должно быть. Зимой едва ли...» [1, 114].

Герой, тоскующий по теплу (не только в природе, но и в человеческих отношениях), не прочь согреться перед отъездом привычным для него способом; но взгляд его падает на карту Африки, не раз уже им виденную, и впервые это вызывает неожиданную реакцию:

«МАРИНА. Может, водочки выпьешь?

АСТРОВ (нерешительно). Пожалуй...

Марина уходит.

(После паузы.) Моя пристяжная что-то захромала. Вчера еще заметил, когда Петрушка водил поить.

Войницкий. Перековать надо.

АСТРОВ. Придется в Рождественном заехать к кузнецу. Не миновать. (Подходит к карте Африки и смотрит на нее.) А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!

Войницкий. Да, вероятно» [1, 114].

В русском языковом сознании именно жара является важнейшей ассоциацией, связанной с Африкой [4]. Говоря про «жарищу», герой думает о своем и имеет в виду не только и даже не столько отличительную

особенность африканского климата. Ассоциация, которую легко принять за стереотипную, возникает в его речи потому, что на протяжении всей пьесы он мучительно переживает охлаждение к людям и к жизни; вспомним его сетования и признания:

«Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки; а поживешь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь <...> Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю...» [1, 64]; «Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей... Давно уже никого не люблю» [1, 84]; «Я говорю: мое время уже ушло, поздно мне... Постарел, заработался, испошился, притупились все чувства, и, кажется, я уже не мог бы привязаться к человеку. Я никого не люблю и... уже не люблю. Что меня еще захватывает, так это красота. Неравнодушен я к ней» [1, 85]. Реакция Астрова вполне могла бы показаться не только неожиданной, но и странной; странными, например, видятся окружающим, к чему он уже привык, его пристрастия и сама его личность:

«А когда не знают, какой ярлык прилепить к моему лбу, то говорят: “Это странный человек, странный!” Я люблю лес — это странно; я не ем мяса — это тоже странно. Непосредственного, чистого, свободного отношения к природе и к людям уже нет... Нет и нет!» [1, 84].

Выражая непосредственное чувство, реплика героя служит свидетельством свойственного ему равнодушия, но образ экзотического континента если чем и захватил Астрова, то уж точно не красотой. Быт у Чехова, как было замечено, есть не внешняя, но «составная неустранимая часть жизни» [5, 226]. Так и карта Африки, будучи элементом быта, оказывается неустранимой частью жизни героя, в которой недостает согревавшего бы его тепла. В Африке же не просто жарко: там страшный избыток природного тепла, «жарища».

Откликаясь на реплику Астрова («Да, вероятно»), Войницкий обнаруживает, что настроение, выраженное в ней, соответствует и его внутреннему состоянию:

«Сейчас пройдет дождь, и все в природе освежится и легко вздохнет. Одного только меня не освежит гроза. Днем и ночью, точно домовой, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости» [1, 79].

О состоянии героя говорит невозможность «освежиться»: его «душит» постоянная мысль, что жизнь «потеряна безвозвратно»:

«О, как я обманут! <...> И я обманут... вижу — глупо обманут...» [1, 80]; «Ты морочил нас!» [1, 102].

Однако ситуация Войницкого – это ситуация не обмана, а самообмана; заблуждаясь относительно работ своего кумира Серебрякова, он сам обманывал себя. В «Дяде Ване», как и в других пьесах Чехова, что убедительно показал А. П. Скафтымов, нет виноватых: «Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей» [6, 426]. Эти обстоятельства, подобно африканской «жарище», поистине «страшное дело», но то, как они сложились и складываются, непосредственно от поступков и действий героев не зависит:

«ВОЙНИЦКИЙ. <...> О, понимаешь... (судорожно жмет Астрову руку) понимаешь, если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (Плачет.) Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...

АСТРОВ (с досадой). Э, ну тебя! Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно» [1, 107-108].

Карта Африки, не имеющая прямого отношения к бытовой повседневности, отражает состояние Войницкого и Астрова: они вынуждены страдать от ужасного «по своей нелепости» настоящего; их угнетает неспособность что-либо изменить в собственной жизни. Случайный, казалось бы, предмет, никому здесь не нужный, внезапно провоцирует случайную реплику, каких «у Чехова множество» и какие «осуществляют свое назначение не прямым предметным смыслом своего содержания, а тем жизненным самочувствием, какое в них проявляется» [6, 417]. А потому карта является не факультативным, но совершенно необходимым элементом интерьера. Она действительно служит для Войницкого – почему и висит в его комнате – знаком другой, возможной жизни, но слишком далекой от той, в которую он погружен, и в принципе неосуществимой; думать, глядя на нее, о какой-то «новой жизни» – значит продолжать *морочить* самого себя.

Реплика же Астрова, раскрывающая ясное понимание самого себя и своего безнадежного положения, оказывается внутренне мотивированной и произнесенной в нужном месте и в нужное время: если карта о чем-то и может рассказать самим героям, все про себя знающим, то разве что про «жарищу» «в этой самой Африке».

Библиографический список

1. Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. XIII. – М.: Изд-во «Наука», 1978.
2. Ивлева Т. Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001.
3. Бочаров С. Г. Чехов и философия // Вестник истории, литературы, искусства. – М.: Собрание; Наука, 2005.
4. Эменка У. Ф. Образ Африки в русском языковом сознании: Автореф. дисс... канд. филол. наук. / ВГПУ. Волгоград, 2008.
5. Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. – М.: Советский писатель, 1986.

6. Скафтымов А. К вопросу о принципах построения пьес Чехова // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. – М.: Изд-во «Худож. литература», 1972.

А.В. Софьина
Казань, anastasisofina@mail.ru

Искусство словесного портрета в мемуарах М.В. Волошиной-Сабашниковой «Зелёная змея»

Наша цель – выявить особенности и функции портретных характеристик в мемуарах М.В. Волошиной-Сабашниковой «Зелёная змея».

Актуальность данного исследования определяется тем, что, по словам В.С. Барахова, «проблема портрета и в наше время не перестаёт быть одной из самых актуальных проблем искусствоведения и литературоведения и по-прежнему привлекает к себе внимание исследователей» [1, 29]. Кроме того, рассматриваемый нами источник принадлежит к мемуарам художников, чьё особое видение мира и окружающей действительности накладывает отпечаток на манеру, стиль повествования.

Обращение к теме исследования было определено, главным образом, профессиональной деятельностью автора мемуаров. Маргарита Сабашникова была художницей, ученицей Ильи Репина и Константина Коровина, называвшей, однако, своим идеалом в живописи Михаила Врубеля. Несмотря на разностороннее влияние, она выработала свой особый стиль. Своеобразна и её живопись словом, поэтому нам хотелось бы обратить внимание на мастерство Сабашниковой-портретиста. Мы целенаправленно не определяем исследуемый феномен как литературный портрет, так как считаем, что в мемуарном жанре, граничащем с автобиографией, невозможно дать «художественную целостную

характеристику конкретного реального человека» [1, 49], за исключением самого автора. Однако именно появление автопортретности, то есть «отражения образа автора в мемуарно-биографическом произведении», «стимулировало дальнейшее развитие портретного жанра» [1, 35].

Автопортрет Сабашниковой и её характеристика близкими людьми дополняют представление о её «индивидуально-неповторимом, живом облике и характере» [1, 49]. Сама художница описывает работу над автопортретом так: «Я рисовала себя с распущенными волосами, образовывавшими словно изваянную золотисто-розовую массу по обе стороны лица. Каждая из этих плоскостей, по цвету и форме напоминавшая мозаику, была похожа на раковину с жемчужиной; лицо я писала в голубоватых, холодных розовых и тёплых розовых тонах; за головой продолжались плоскости того же рода, образующие архитектурную композицию. Глаза смотрели напряжённо, словно из вечности» [2, 128].

В тех же тонах видела Сабашникову и Нина, дочка тётки Екатерины и поэта Константина Бальмонта: «Что это, что это с тобой, Маргариточка? У тебя оранжевые брови и ореховые глаза! Тебя нужно поместить в музей. И таких золотисто-розовых волос ещё никто не видел» [2, 178].

Сабашникова утверждает: «Нельзя написать хороший портрет, не имея внутренней связи с тем духом, который сотворил для себя эти формы, не посвятив себя ему и не пробудившись в нём» [2, 286]. Руководствуясь этим принципом не только в живописи, но и в литературе, художница создавала прекрасные словесные портреты своих современников на страницах мемуаров «Зелёная змея».

В работе «Живопись словом» Б.Е. Галанов пишет: «Уже самым выбором красок для портрета автор как бы определяет свою позицию» [3, 45]. И действительно, выбор красок для изображения Вячеслава Иванова, каким Сабашникова увидела его в первый раз, был объяснён неприятием

этого человека, разочарованием, ведь его, представлявшего для художницы мир, в котором она «нашла свою родину» [2, 147], она рисовала в своём сознании иначе. Сабашникова не верила увиденному и хотела поскорее очнуться от этого сна: «Вячеславу Иванову было тогда около 42 лет. Он был высок и строен, лёгкие рыжеватые волосы отдельными маленькими завитками спускались по обе стороны его высокого лба и образовывали вокруг него нечто вроде орифламмы. Его лицо с остроконечной бородкой, окрашенное в тёплые тона, было совсем прозрачным, выражение маленьких серых глаз напоминало взгляд хищного животного; его тонкая, слишком тонкая усмешка и высокий гнусавый голос показались мне тогда женственными» [2, 150].

Этот и многие другие примеры подтверждают, что как в живописном, так и в словесном портрете «всегда ощущается отношение автора к характеризруемому им человеку» [1, 12], поскольку портрет «всегда заключает в себе субъективные представления о данной личности» [1, 12].

С помощью верного подбора красок и ярких деталей Сабашниковой (однако, прежде не на холсте, а на страницах мемуаров), удалось передать своё восхищение женой Иванова Лидией Зиновьевой-Аннибал: «<...> в посадке её головы было что-то львиное; сильная, упрямая шея, смелый взгляд, маленькие прижатые уши также усиливали сходство со львом. Но самым своеобразным в ней были её краски: волосы белокурые, с розовым отливом, а кожа смуглая, что придавало особый блеск белкам её серых глаз» [2, 150]. Концепция словесного портрета Лидии нашла своё выражение и на холсте, поэтому Сабашникова, говоря о картине, уже не повторяет все детали внешности женщины, замечая лишь следующее: «я начала писать её [Лидию] в красных тонах, так как это был её цвет в жизни. Но торжественная строгость портрета требовала тёмно-фиолетового» [2, 167].

У словесных портретов, созданных Сабашниковой, есть интересная особенность: часто художница проводит параллели с античными богами, историческими деятелями и т.д. Таким образом Сабашникова ищет собственные пути выражения человеческой психологии, с помощью сравнений пытается раскрыть особенности личности того или иного человека. Так, например, Лидия Зиновьева-Аннибал напоминала «сивилл Микеланджело» [2, 150], Александр Блок – «средневекового рыцаря» [2, 158], соученик по мастерской Коровина Чуйко – «юного подслушивающего Силена» [2, 125], а у Алексея Ремизова был «нос, как у Сократа, и лоб, какой изображают у китайских философов» [2, 150].

Отличительной особенностью словесных портретов Сабашниковой можно считать их некоторую однотипность, антропологичность, вневременность, статичность. Однако всему этому есть своё оправдание.

Однообразность портретных зарисовок связана с тем, что Сабашникова выбирает лишь важные, «говорящие» детали, передаёт то, что удивило и поразило её саму в облике человека, а это, как правило, относится к глазам, голосу, цвету лица и волос. Автор мемуаров почти в каждом находит ту деталь, которая у него всегда будет ассоциироваться с этим человеком. Например, у жены Штайнера Марии фон Сиверс «фантастические глаза, синие и сверкающие, как сапфиры» [2, 130].

Антропологичность выражается в ярких описаниях тех частей лица, которые часто опускаются при создании словесных портретов: лба, скул, подбородка, ушей. Так, у Рудольфа Штайнера Сабашникова отмечает «красиво вылепленный лоб» [2, 130].

На наш взгляд, было бы неправильным обвинять Сабашникову в некоторой статичности изображаемых лиц. Главной целью мемуаров «Зелёная змея» является желание художницы показать свой духовный путь, передать свой жизненный и духовный опыт, а не наблюдать и анализировать изменения во внутреннем мире и внешности других людей.

Вместе с тем, Сабашникова по возможности дополняет словесные портреты новыми штрихами, стирает уже «отжившие» черты.

Под вневременностью мы подразумеваем отсутствие в словесном портрете каких-либо конкретных социально-исторических, бытовых примет. Это говорит о ценности для Сабашниковой человеческой личности как таковой.

Важным дополнением является отсутствие идеализации героев портретных зарисовок. Ещё Лессинг отмечал: «хотя портрет и допускает идеализацию, но в нём должно преобладать сходство с изображаемым; портрет может быть идеалом только определённого человека, а не человека вообще» [1, 17]. Примером может служить словесный портрет Марии фон Сиверс: «Каждый раз, когда вы на неё смотрели, её красота вновь захватывала вас. Её глаза были подобны сапфирам – до самой смерти в преклонном возрасте они излучали свет. Только высоко в горах можно увидеть подобную синеву. Вокруг неё был горный воздух. Холод и чистота кристалла сочетались в ней с пламенной восторженностью <...>» [2, 134-135].

Стоит отметить, что для создания портретов современников на страницах мемуаров Сабашникова использует не только прямые, но и косвенные характеристики, как, например, жесты, почерк, описание дома, вкусов, привычек и т.д. Этим приёмом художница пользовалась и при работе с холстом и красками. Алексея Ремизова Сабашникова описывает так: «Он кутался зябко в вязаный дырявый платок. Голова его между высоко поднятыми плечами выглядывала, словно цыплёнок из гнезда. Очень близорукие глаза вытаращены, словно в испуге. При этом рот его улыбается насмешливо и добродушно. <...> Однажды я спросила Ремизова, как выглядит Кикимора <...>; он ведь сведущ в этих делах. Он мне ответил наставительно: «Точно так, как я, так выглядит Кикимора» [2, 150]. Специфическую философию Ремизова Сабашникова старалась

передать и в его живописном портрете: «я рисовала углём <...>, закутанного в свой платок с чертенятами, висящими на стене, на заднем плане, в натуралистически гротескной манере» [2, 159-160].

К большому сожалению, большинство портретов работы Сабашниковой так и останутся лишь словесными. Судьба многих её картин неизвестна, а другие, как, например, портрет Вячеслава Иванова, нарисованный красным карандашом, удивительным образом исчезли. Мемуары же сохранились, многократно издавались на немецком, английском и русском языках, и именно благодаря этой книге мы можем изучать искусство живописи словом Маргариты Сабашниковой.

В ходе исследования мы пришли к следующим выводам:

1. средствами создания словесных портретов в мемуарах М.В. Сабашниковой являются цветопись, звукопись, художественная деталь, средства визуализации, интерьер и т.д.;

2. принимая во внимание творческую установку художницы, можно утверждать, что не только в живописных, но и в словесных портретах работы Сабашниковой ощущается её отношение к человеку. Это достигается с помощью подбора цветовой гаммы, выделения наиболее значимых черт, необычных сравнений;

3. словесные портреты Сабашниковой отличаются вневременностью, однотипностью композиции, антропологичностью, статичностью, неподвластностью идеалам красоты той или иной эпохи, индивидуальным подходом к раскрытию характера изображаемого человека. Особо стоит отметить то, что Сабашникова рисует портреты современников словом на бумаге так, будто работает красками на холсте.

Библиографический список

1. Барахов В.С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр) / В.С. Барахов. Л.: Изд-во «Наука», 1985. – 311 с.

2. Волошина-Сабашникова М.В. Зелёная змея / М.В. Волошина-Сабашникова. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. – 340 с.

3. Галанов Б.Е. Живопись словом / Б.Е. Галанов. – М.: «Советский писатель», 1974. – 344 с.

Т.И. Дронова
Саратов, tida52@mail.ru

Нравственно-философская проблематика повестей М.А. Алданова 1930-х годов

В 1930-е годы параллельно с романами о современности – «Пещера» (1934-1936), «Начало конца» (1936-1942) – М.А. Алданов создает несколько повестей – «Десятая симфония» (1931), «Бельведерский торс» (1936), «Пуншевая водка» (1938), «Могила воина» (1939). Переход от романного жанра к малой форме открывал для писателя художественные возможности «отрывочного, миниатюрного искусства». В предисловии к первому изданию повести «Десятая симфония» автор обозначает наследуемую им традицию: «По замыслу художника, она близка к тому, что в восемнадцатом веке называлось философской повестью, а правильнее было бы назвать повестью символической»[1, 447–448].

Писатель использует эстетические возможности временной дистанции, чтобы подняться «на высоты» человеческого духа. Выбор в качестве героев гениев прошлого помогает «приподнять» повествование над обыденностью. В отличие от романов, авторская мысль в повестях направлена не на осмысление всеобщего состояния мира, а на тайну человеческой жизни, загадку творчества. В то же время проблематика произведений неразрывно связана с попытками романых героев, а именно, Брауна из трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» отыскать решение «основной задачи человеческого существования», выявить ценностные основы жизни, а размышления героев повестей о природе

творчества соотносятся с рефлексией писателя Вермандуа – одного из ведущих персонажей романа «Начало конца».

В повести «Десятая симфония», обращаясь к судьбам людей, представляющих разные типы личностей, – гениев, «живущих на высотах» ценой отказа от обычной жизни (Бетховен), и счастливых, обладающих мудростью, умеющих ценить повседневные радости, принимать несовершенство окружающего мира (Изабе), – Алданов побуждает читателя задуматься о диапазоне человеческих возможностей, о судьбе величайших творений («Девятая симфония» Бетховена) и роли произведений, соразмерных пониманию обычного человека (миниатюры Изабе).

Изабе, проживший долгую жизнь, изображавший и королей, и революционеров, надеется, что для его искусства «найдется уголок в Лувре» [IV, 510]. Его кредо: «Будущее принадлежит тому искусству, которое удачно загримируется под безделушку.<...> Искусство всегда немного наряднее, чем жизнь, иначе оно было бы невыносимо...» [IV, 465].

Создателем такого «невыносимого» искусства предстает в повести Бетховен. Алданов не раскрывает внутреннего мира композитора – читатель видит его глазами обычных людей, которым отрешенность маэстро от быта, всепоглощающая сосредоточенность на творчестве кажутся чем-то сродни безумию. Общему мнению современников автор противопоставляет суждения нескольких знатоков искусства, осознающих гениальность великого музыканта.

В повести противопоставлены две точки зрения на творчество Бетховена, принадлежащие людям, поклоняющимся его гению. Шиндлер – преданный друг композитора, слушая фантазию из задуманной десятой симфонии, чувствует, что перед ним «непонятное, недостижимо высокое явление. «– И как он прав, когда говорит, что в искусстве он ближе к

Богу, чем все другие люди!..» [IV, 498]. Разумовский, потрясенный исполнением девятой симфонии, утверждает, что «это дьявольская музыка». Но оба сходятся в признании сверхчеловеческого величия Бетховена. Итоговый вывод, к которому приводит Разумовского автор: «И все-таки он величайший художник всех времен – царь того искусства, которое умнее всех мудрецов и философов в мире <...> На предельных высотах искусства нужны добровольные мученики: разве в нормальном состоянии можно создать такое произведение?..» [IV, 501-502].

Бетховен, живущий в нищете, потерявший слух, для большинства окружающих находящийся «весь в прошлом», в каждой новой вещи достигает невозможного, нарушая существующие законы искусства и, тем самым, создавая новые. Он «фанатик искусства, которое его самого никогда не удовлетворяло и было слишком высоко, слишком непонятно для публики <...>» [IV, 503]. Композитор уходит из жизни, захваченный мечтой о десятой симфонии, в которую он «хотел вложить всю свою душу. Однако ему так и не удалось написать десятую симфонию, только мечтал – и, мечтая, умер» [IV, 523]. Писатель вводит в повествование слова Изабе, которые акцентируют символический смысл названия повести: «У всякого человека есть своя десятая симфония» [IV, 523].

В «Десятой симфонии» появляется новый для М.А. Алданова мотив – снисходительности к человеку. Этим качеством наделен в повести миниатюрист Изабе. Создатель повести «Десятая симфония» также не проявляет категоричности: утверждая величие Бетховена, он признает и правоту Изабе, оставившего потомкам свои миниатюры – «истинный клад для историка и романиста», которые «дают нам то, чего не дали огромные полотна Гро или Давида» [IV, 447], – пишет автор в предисловии.

Повесть «Бельведерский торс», в которой благодаря параллельности повествовательных линий «сопоставлены» великий Микеланджело и Бенедетто Аккольти – безумец, пытающийся убить папу римского,

является вариацией на тему «гений и злодейство». Подобно «Десятой симфонии», «Бельведерский торс» представляет собой отдельные сцены, связанные образом наблюдателя – Джорджо Вазари – живописца и биографа знаменитых художников. Эпиграфом к повести Алданов взял слова из книги Вазари: «Руки Микеланджело не всегда могли выразить его великие и страшные мысли» [III, 26]. Вазари выступает в произведении «представителем» автора, обладая при этом и определенной эстетической независимостью от него. В образе героя воплощен тип человека, близкий Изабе.

Именно Вазари, видя Бенедетто Аккольти, обнаруживает в его лице, изможденном и злобном, что-то напоминающее лицо Микеланджело. Писатель наделяет Вазари двойственным чувством по отношению к Микеланджело: «Он считал Буонарроти величайшим живописцем, скульптором, архитектором, когда-либо существовавшим на земле <...> однако <...> никогда не мог до конца преодолеть в себе ужас перед неестественным или сверхъестественным существом Микеланджело» [III, 34]. Символическим центром повествования являются фрески «Страшного суда», притягивающие к себе и Бенедетто Аккольти, и Вазари, и самого художника. Рассматривая фрески, на которых «были изображены все виды страданий и мучений», «Вазари спросил себя, что все это может означать <...> Вазари порою сомневался, верит ли старик хоть во что-нибудь, и скорее склонялся к тому, что не верит ни во что: уж очень он мрачен и уж очень всех ненавидит <...> У этого полубезумного старика душа преступника, и место его фрескам на стене ада или дома умалишенных...» [III, 41-42].

Микеланджело, «которому было почти девяносто лет», в последний раз пришедший взглянуть на фрески, «едва видел то, что он здесь создал». Глядя на молодых художников, он думает о том, что и их ждет «тот же обман, их ждет то же, что ждет его» [III, 48] – не счастье, а горе, муки,

страдание, разочарование в искусстве, смерть. Вершиной творчества, «высшим из самых высоких творений искусства», Микеланджело считает отнюдь не свои произведения, а «древний торс, найденный при раскопках у театра Помпея», в котором «есть священная простота <...> сам он был ее лишен и потому проиграл свою жизнь» [III, 52]. После смерти Микеланджело Вазари, разбирая его бумаги, вспоминает, что художник что-то говорил ему «о простоте, о спокойствии, о мудрости. Он называл этого грека мудрецом...» [III, 59].

Мудрость – центральный лейтмотив повести «Могила воина», имеющей подзаголовок «сказка о мудрости». Этим жанровым определением автор предупреждает читателей о «неисторичности» повествования, характерными чертами которого являются «отрывочность, сухость психологического рисунка и подчинение всего общей идее». В отличие от исторических романов и очерков, где Алданов был скрупулезно точен в обращении с фактами, «сказка» не претендует на воссоздание исторического портрета, в ней доминирует философская мысль автора. В «Могиле воина» она задается эпитафией из предсмертных стихов Байрона: «Поищи же для себя могилу воина. Ищут ее реже, чем находят. Она подобает тебе всего более. Осмотрись, выбери себе место – и отдохни» [IV, 527]. Эти строки – ключ к авторскому пониманию жизненного выбора, сделанного достигшим славы Байроном: отказ от поэзии, отъезд в Грецию в поисках дела и «королевской могилы». М. Алданов снимает с образа поэта романтическую позолоту. Он показывает разочарование Байрона и в собственной поэзии, и в искусстве вообще, и в деле борьбы за свободу, в котором он принимает участие как карбонарий, и в себе самом. Показательно признание алдановского персонажа в том, что бессмертие души «я принял бы скорее как наказание: я не так доволен собственной душой» [IV, 567].

В повесть включены размышления Байрона о литературе, которые, по его утверждению, «меняются каждый день». Но, безусловно, автор не случайно «заставляет» героя произнести монолог о соперничестве искусства с религией: «<...> все искусство само по себе есть великий соблазн, оно соперничает с верой, и для искренне верующего человека эта мысль, я думаю, нестерпима. Религиозное творчество должно быть понятно, общедоступно, определено, односмысленно. Искусство же почти всегда необщедоступно, неопределенно, двусмысленно, даже многосмысленно. Кроме того, религия живет добром, дышит добром и прекрасна добром. Искусство же <...> – по крайней мере литература – гораздо лучше помнит о зле, чем о добре, гораздо чаще вдохновляется злом, чем добром, гораздо больше обязано злу, чем добру» [IV, 563].

Обращаясь к образам Бетховена, Микеланджело, Байрона, писатель ставит вопрос об источниках творчества подлинного гения. М.А. Алданов считает искусство областью свободы, не подвластной общепринятым нравственным представлениям и религиозным установлениям. Но «жизнь на высотах» доступна лишь избранным. Не случайно Ломоносов – один из персонажей повести «Пуншевая водка», подводя итоги жизни, ощущает отдаленное сходство с сожженным на костре протопопом Аввакумом: «Вся его жизнь ему казалась полной мук и горя, но было в ней несколько мгновений счастья, недоступного обыкновенным людям» [2, 501]. В то же время снисходительность к человеческим слабостям и признание права людей на разное понимание мудрости и счастья, впервые появившиеся в «Десятой симфонии», определяют авторскую позицию и в «Бельведерском торсе», где племянник Микеланджело счастлив в своей обыденной жизни; и в «Могиле воина», где за обычными людьми признается право не быть похожими на великих; и, наконец, в «Пуншевой водке, с ее «пятью счастьями». Снисходительность от сознания, что жизнь сколь прекрасна,

столь и быстротечна, что человеку не дано постичь истины, что всех ждет одна участь.

Библиографический список

1. Алданов М. А. Десятая симфония // Алданов М.А. Сочинения: В 6 кн. М., 1995. Кн. IV. С. 447–448. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием книги римскими и страниц арабскими цифрами после цитаты.
2. Алданов М.А. Пуншевая водка // Алданов М.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 2. С. 501.

Л.И. Зотова
Саранск, lizotova70@mail.ru

Предметно-вещный мир малой прозы Р. Киплинга 1880-х годов

Художественное пространство произведений Р. Киплинга 1880-х гг. наполнено многочисленными образными деталями: предметами обихода, вещами, индийскими редкостями, описаниями атрибутов индуистских и мусульманских храмов, городов, жилищ.

В конце XIX в. обращение к экзотическому предметному миру было для английской литературы новшеством. В малой прозе 1880-х гг. Р. Киплинг действительно сделал своеобразное открытие «предметного мира» Индии. Говоря о присутствии черт символизма и натурализма в поэтике малой прозы Р. Киплинга, следует иметь в виду, что ни натурализм, ни символизм не были в английской литературе явлениями заметными. Вся их суть заключалась в отходе от реалистического метода изображения.

Р. Киплинг – пример индивидуальной стилистической системы. Если натурализм изображал предметность мира и детальность, то писатель воспроизводил их с фотографической точностью. В творчестве Р. Киплинга присутствуют элементы натурализма, но это носит, скорее, экспериментальный характер и объясняется желанием молодого писателя представить картины жизни со всей ее неприглядностью и суровостью. Стремление запечатлеть с этнографической точностью детали и образы индийской жизни, несомненно, приводили Р. Киплинга к использованию элементов натурализма, далекого от поэтизации жизни «туземцев».

Символизм же стремился передать общий смысл жизни, сохранить то ценное, что было присуще именно реализму. Как и в натурализме, отношение между конкретностью, деталью и смыслом целого в символизме резко нарушается. Если натурализм передает вещь, деталь, реальность в «антипоэтическом» варианте, то символизм погружает вещь в несвойственную ей таинственность, приписывает ей некую роковую предопределенность.

Поэтому и предметно-вещный мир в прозе Р. Киплинга в значительной степени «подчинялся» этим тенденциям: его художественный мир отвечал главной задаче – показать реальность индийской жизни, ее своеобразие, странности и «загадки». Поэтика киплинговской прозы 1880-х гг. ориентирована на суровый и нередко грубый в своей сути мир. Отходя от классического реализма середины века, Р. Киплинг ищет свой стиль, и самому реализму, по словам А.В. Михайлова, «предстояло подняться над теми условиями, которые породили сам реализм начала XIX века, посмотреть критически на свои исторические корни, на взаимоотношения личности и общества, “я” и жизни, особенно выявившиеся к концу XIX века» [2, 73].

Так, в рассказе «Жизнь Мухаммед-Дина» (“The Story of Muhammad Din”) через предметный мир рисуется «мир ребенка» – тот мир, в котором

он живет и действует: стеклышки, перья, цветные камешки и т.д. – все это образует пространство, в котором живет «существо» – маленький мальчик по имени Мухаммед-Дин. Одно из самых трогательных предметных деталей, связанных с малышом, – описание его сооружений с особым вниманием к деталям: «Однажды в глубине сада я напал на его произведение у моих подошв, врытый до половины в песок, лежал шар для игры в поло, а вокруг него были кольцом натыканы шесть завядших бархатцев. Снаружи этого кольца был квадрат, выложенный битым кирпичом вперемешку с черепками фарфора. А квадрат, в свою очередь, окружал низенький песчаный вал» [1, 74]. (One day I stumbled upon some of his handiwork far down the grounds. He had half buried the polo-ball in dust, and stuck six shrivelled old marigold flowers in a circle around it. Outside that circle again was a rude square, traced out in bits of red brick alternating with fragments of broken china; the whole bounded by a little bank of dust) [3, 241].

В данном случае предметные описания – “marigold-heads”, “dust-bank”, “fragments of broken china”, “the polo-ball in dust” становятся символами крошечной и хрупкой человеческой жизни. Разрушение детского «сооружения» становится предвестием беды – болезни и скоропостижной смерти малыша. Предметная деталь говорит о хрупкости всего, о том, как легко, вольно или невольно, растоптать маленький мирок, отвоеванный малышом, и, в конце концов, разрушить саму жизнь.

Предметы нередко выступают в прозе Р. Киплинга как своеобразные маркеры пространства. В этой связи чрезвычайно выразительным предстает детальное описание гхата сожжения в рассказе «Путешествие новобрачной», где каждая деталь и предмет в своей натуралистической обнаженности создает атмосферу всего рассказа. «Они пробирались вперед по густому слою серой пыли – смеси белого речного песка и черного праха человека», – так начинается это описание. (“They moved forward through

deep grey dust — white sand of the river and black dust of man blended — till they commanded a full view of the steeply sloping bank”) [4].

Далее – некий «предмет под бревнами» (“the thing under the logs”), под которым человек старательно пытается разжечь костер, но при этом он то и дело отскакивает, потому что наступает «на горячие угли – остатки другого потухающего костра» *stepping wide now and again to avoid the hot embers of a dying, blaze*) [4]. Рассказ «Путешествие новобрачной» богат такими описаниями и деталями: пес, который пытается из костра выхватить свою добычу: «С ловкостью, обличавшей долгий опыт, он вытащил добычу из золы на землю и, брызгая слюной, пытался обнюхать ее. Когда она остыла, он со стонами животного наслаждения принялся за еду: рычал и рвал, и терзал добычу» [1, 240] (“With a deftness that marked long training, he raked the capture from the ashes on to the dust and slobbered, nosing it tentatively”) [4].

Ужасающие для европейского читателя подробности гхата сожжения довершают и обонятельные образы: «От гхата сожжения лениво потянулся столб густого синего дыма, и клочок, оторванный от него порывом ветра, поплыл над рекой. Новобрачная кашлянула» [1, 243] (“From the burning-ghât rose lazily a welt of thick blue smoke, and an eddy of the air blew a wreath across the river. The Bride coughed”) [4]. Не менее натуралистичны описания «скверн Храма Коровы»: «Грязь капала со стен, грязь, как пот, выступала на каменном полу, и зараза нечистоты распространялась среди молящихся» [1, 241]. (“The walls dripped filth, the pavement sweated filth, and the contagion of uncleanness walked among the worshippers [4].

Выразительность предметной детали в ранней прозе Р. Киплинга едва ли не буквально проявляется в новелле «За чертой». Это – предметное письмо, которое получает Триджего от Бизезы. Оно содержало «половинку сломанного стеклянного браслета, кроваво-красный цветок дхака – хлебного дерева, щепотку бхусы, то есть соломенной трухи,

и одиннадцать орешков кардамона» (“a half of the broken glass-bangle, one flower of the blood-red dhak, a pinch of bhusa or cattle-food, and eleven cardamoms”) [3, 148]. Далее идет расшифровка «предметного письма»: «Во всей Индии сломанный браслет означает вдову индуса <...> Цветок дхака значит и “хочу”, и “приходи”, и “напиши”, и “опасность” – смотря по тому, что еще вложено в пакет. Один орешек кардамона означает “ревность”, но если в послании однородных предметов несколько, они теряют свой первоначальный символический смысл и просто указывают на время или <...> на место встречи» [1, 57] (“A broken glass-bangle stands for a Hindu widow all India over.... The flower of the dhak means diversely ‘desire,’ ‘I come,’ ‘write,’ or ‘danger’... One cardamom means ‘jealousy’; but when any article is duplicated in an object-letter, it loses its symbolic meanings and stands merely for... time....place”) [3, 148].

Рассказы и новеллы Р. Киплинга не раз обращаются к описаниям неких экзотических предметов. Так, в рассказе «В доме Судху» (“In the House of Suddho”) во время мистического обряда – *джаду*, используются некие атрибуты действия: «В тазу раздалось тихое “хлюп” – такой звук производит рыба, когда выпрыгивает из воды, хватая мошку, – и в центре снова вспыхнул зеленоватый огонек. Я взглянул на таз и увидел покачивающуюся на воде голову туземного мальчика, высушенную до черноты, сморщенную с открытыми глазами, разинутым ртом и выбритой макушкой» [1, 53] (“There was a faint ‘plop’ from the basin – exactly like the noise a fish makes when it takes a fly – and the green light in the centre revived. I looked at the basin, and saw, bobbing in the water, the dried, shriveled, black head of a native baby – open eyes, open mouth, and shaved scalp”) [3, 127].

В рассказе «Бизара из Пури» главным «действующим лицом» становится предмет – некая вещица – коробочка, обладающая магической силой: «Внешне – это маленький квадратный серебряный ящичек,

украшенный восемью небольшими бледными рубинами. Внутри ящичка, открывающегося посредством пружинки, лежит маленькая безглазая рыбка, выточенная из глянцевитой скорлупы какого-то темного ореха и завернутая в лоскуток поблекшей золотой парчи» (“In shape it is a tiny square box of silver, studded outside with eight small balas-rubies. Inside the box, which opens with a spring, is a little eyeless fish, carved from some sort of dark, shiny nut and wrapped in a shred of faded gold cloth”) [3, 222].

В сущности это – некий талисман, который попал в Симлу в 1884 году. Особенность состоит в том, что об этой «вещице» Р. Киплинг пишет как о некоем живом существе, которое движется, «помогает» или «мешает» людям. С помощью нелепой вещицы – «бизары из Пури» – писатель выявляет пороки и странности английского общества в Симле. Заполучив каким-то образом «бизару», Пак-карапуз поверил в возможность своей женитьбы на мисс Холлис, потому что человек, слепо любящий или ненавидящий, готов на любые немислимые безумства, лишь бы удовлетворить свое чувство. «Бизара» делает из Пака-карапуза удачливого возлюбленного только потому, что он сам поверил в себя и в украденный им любовный талисман.

Итак, в общем движении повествования предметно-вещным деталям в малой прозе Р. Киплинга отводится значительное место. Через скромную деталь писатель выходит на уровень глубоких психологических обобщений и находит особые средства воплощения не только персонажей, но и мира вокруг них. Через предметную деталь писатель выходит на уровень глубоких психологических обобщений и находит особые средства словесного изображения персонажей, образов природы и вещного мира, их окружающих. Эти образы направлены на то, чтобы дать толчок фантазии, помочь ей развернуться в полноценный художественный образ мира.

Библиографический список

1. Киплинг Р. Собрание сочинений: в 3 т. (пер. с англ.) / Р. Киплинг. – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2000. – Т. 1. – 528 с.
2. Михайлов А.В. Методы и стили литературы / А.В. Михайлов. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 176 с.
3. Kipling R. Plain tales from the Hills. Short Stories in English / R. Kipling. – Новосибирск: Сибирское университетское изд-во, 2007. – 284 p. (English Fiction Collection).
4. Kipling R. [Электронный ресурс] / R. Kipling. – Режим доступа: <http://www.Studysphere.com/British-Literature-Authors-K>.
5. Kipling, Rudyard: Literary criticism. [Электронный ресурс] / R. Kipling. – Режим доступа: <http://www.literaryhistory.com/Booklist-criticism>
6. Wilson, A. The Strange Ride of Rudyard Kipling: His Life and Works / A. Wilson. – N.Y.: The Viking Press, 1978. – 370 p.

Н.В. Бороденко
Самара, nborodenko@yandex.ru

Символ реки в романе Г. Гессе «Сиддхартха»

Повествование о Сиддхартхе даже на самом поверхностном уровне пронизано мистическим дыханием. Как отмечает Г. Майер, в «Сиддхартхе» мистика «проникает, в связи с буддийскими представлениями, во все содержание» [1, 440]. О «некотором мистическом налете», лежащем на концепции человека в романах-биографиях Гессе, писал и Р. Каралашвили [2, 59]. Мистика проникает внутрь повествования, окрашивая небудничными, высокими интонациями смысл легенды о святом Герое, и даже приключенческая линия повести тоже оказывается под влиянием мистики, особенно в сфере отношений «Восток – Запад». При этом в самой теме «Восток – Запад» скрыта мощная книжная насыщенность. «И, конечно, поражает в этом тесном пространстве нерасторжимый сплав литературных и вообще культурных традиций. Романтики, Гете, Достоевский, Р. Вагнер <...> роман воспитания», и античная проза, и, разумеется, притчи, сближающие, в свою очередь,

“Сиддхартху” с еще одной западно-восточной поэмой – “Так говорил Заратустра” Ф. Ницше, с которой Гессе, автор острого политического памфлета “Заратустра возвращается”, спорит, которую опровергает, противопоставляя заносчивости гордеца Заратустры познанную и выстраданную кротость Сиддхартхи» [3, 6].

Сравнивая эту повесть с «Демьяном», где Гессе заострил требование насущной жизни против диктата духа, М. Бубер пишет: «<...> в «Сиддхартхе» никакое требование больше не имеет силы. Там целью была окончательная обособленность, здесь – любовь к безупречному в своем постоянстве миру. Здесь, как и там, в конечном итоге дух стоит против духа, но там ради возвращения подавленных духом элементарных сил, здесь – ради самого духа» [4, 311]. Гессе затрагивает тему «Сансары» или извечного круга перерождения. Согласно многим религиозным учениям Индии, живые существа, эволюционируя или регрессируя, проходят через различные формы жизни от *микробов*, насекомых, растений и даже минералов — до самой *возвышенной позиции* девы-творца вселенной Брахмы. Этот путь ищет и Сиддхартха, отказавшись от уже имевшихся в его юности достойных человеческих позиций. Он должен побороть свое невежество и, очистившись мысленно и духовно, может достичь состояния Нирваны. Так автор сравнивает жизнь птицы в золотой клетке с жизнью Сиддхартхи в греховном городе, где оба заперты на замок. На помощь приходит река.

Река – вечный символ *движения*, несущего *обновление* с каждым следующим отрезком времени. Отсюда – дважды в одну и ту же реку войти нельзя. И Сиддхартха это понимает, хотя и не сразу. Река же терпеливо ждет его и вмешивается в его судьбу в кризисный момент, когда он хочет совершить самоубийство. Река делится с Сиддхартхой мудростью, благодаря которой он обретает самого себя и, кроме того, река

останавливает его, посмеявшись над ним, когда он отправляется на поиски сына, тем самым возвращаясь в сансару.

В особо беспросветный момент, когда он чувствует себя заточенным в безвыходный круг, на грани самоубийства, он слышит зов реки и узнает в ней ту реку, через которую двадцать лет назад его переправил перевозчик и о которой в тот раз он отчужденно сказал: «Прекрасная река!» [5, 57]. Сначала он видит воды, и это была встреча двух пустот. «Он глядел и глядел, и его все сильнее охватывало желание оторваться от своей опоры и дать себя поглотить воде. Страшная пустота глядела на него из воды, и ей отвечала такая же пустота в его душе» [5, 80]. Вода начинает концентрироваться в символ, входя в контакт с душой героя на сложной позиции взаимоисключающих начал: опустошенности души соответствует пустота воды. Сиддхартха видит свое отражение в воде, плюет в него и готов броситься в реку. Вода содержит смертный смысл, обещание смерти, но и жизни. Сиддхартха оказался в ситуации настоящего экзистенциального выбора – смерть или жизнь. Выбор решает забытый звук – «древнее начальное и заключительное слово всех брахманских молитв, священное «Ом», означающее приблизительно «Совершенный» или «Совершенство». И в тот самый миг <...> его заснувший ум внезапно проснулся и мгновенно осознал всю нелепость его поведения» [5, 80]. Это был сигнал от оставленной Книги, и это одновременно было отречение от роскошной жизни. «И вспомнил Брахму, вспомнил о неуничтожимости жизни, вспомнил все то божественное, что он успел позабыть» [5, 81]. Последовавший затем глубокий целительный сон довершает ассоциативную цепочку прекрасных образов из прежней, книжной жизни и данного момента – природа, лес, река – и способствует новому рождению Сиддхартхи, который «проснулся новым человеком» [5, 81]. Встреча с другом юности Говиндой, повторное прощание с ним, звучащий в Сиддхартхе голос реки возрождают его силы для продолжения жизни.

«Ему казалось, что эта река может ему сказать что-то особенное, что-то такое, чего он еще не знает, но что ему необходимо узнать. В этой реке Сиддхартха хотел утопиться, в ней и потонул сегодня старый, усталый, отчаявшийся Сиддхартха. Новый же Сиддхартха чувствовал глубокую любовь к этой катящейся воде и решил про себя, что не так-то скоро уйдет от нее» [5, 88]. Он разыскивает паромщика, который когда-то перевез его через эту же реку, и Сиддхартха оказался среди людей-детей. Это был мистический знак будущего возвращения к исходной позиции, чтобы начать обратный путь – к старому паромщику, в котором он узнает теперь этот знак, и остается в его жизни. «Он совершенствуется, – пишет Г. Мауер, – в искусстве погружения, при этом река служит ему объектом медитации, что символизирует вечно творческое движение и вездесущность мистического божества» [6, 442].

Образ реки у Гессе воплощает разноплановую символику воды, которую в обобщенном виде представил Х.Э. Керлот в «Словаре символов». Он указывает, что «воды символизируют вселенское стечение потенциальных возможностей, *fons et origo* («источник и происхождение»), предшествующее всем формам и всему творению. Погружение в воду означает возврат к преформальному состоянию, имеющий, с одной стороны, смысл смерти и уничтожения, а с другой – возрождения и восстановления, поскольку погружение укрепляет жизненную силу» [7, 116]. Сиддхартха погружается в сон, как в воду, и это погружение помогает ему перенаправить движение к смерти движением к жизни, предоставляя наглядный, чувственно-реальный,двигающийся выбор. И так как Сиддхартха к данному моменту уже очевидно (для стороннего наблюдателя – автора, читателя) продемонстрировал множественную структуру своего Я, хотя сам для себя он все еще *загадка*, ощущение главного выбора четко сформировано: между природным и духовным человеком.

Река притягивает к себе Сиддхартху мучительной тайной, и без ее разгадки невозможно идти дальше. «Из тайн же самой реки он в этот день узнал лишь одну, и та поразила его душу. Он видел: она текла и текла; она текла безостановочно и все же всегда была тут, всегда, во всякое время была такою же, хотя каждую минуту была новой. О если бы постичь, раскрыть эту тайну! Он еще не понимал, не постигал этого, в нем только шевелились догадки, отдаленные воспоминания, божественные голоса...» [5, 88]. Это напоминает абрис книги с ее перелистываемыми страницами, которые ежеминутно являют новизну (информации). Сиддхартха возвращается к назначенному мистической таинственной силой учителю, к Будде, «возвращается, как путник к реке и паромщику Васудеве, своему последнему и величайшему учителю в человеческом облике. Он верит в цель, он должен узнать, воспитывая сына, что он при всей любви и заботливости совершает ту же ошибку, что и его собственный отец, с которым он поэтому однажды расстался: предписывать другому человеку жизненный путь, вместо того чтобы предоставить найти его (путь) самому» [8, 442]. Именно эту «ошибку» учитывает Васудева, который и в этой второй встрече с Сиддхартхой остается как будто в стороне, не пытается навязать ему никаких нравоучений. Его уроки состоят лишь в наглядной демонстрации собственного скромного трудового образа жизни. Это-то «неучастие» и молчаливое приятие Сиддхартхи помогает последнему не только нейтрализовать аскетизм саманов и алчность сансары, но и продвинуть его в глубь его души, расширить диапазон поиска.

И только в конце (физической) жизни Сиддхартхе открывается даже не истина, которую он искал, а бесконечные возможности ее многообразных проявлений, вплоть до самых неожиданных (пример Сиддхартхи с камнем). В составе этой истины – сын Сиддхартхи и Камалы, сбежавший от отца в город за *своей* истиной и *отпущенный* в

свою жизнь (как когда-то сам юный Сиддхартха был отпущен своим отцом к саманам). Сиддхартха не просто примиряется с людьми-детьми, прощая и принимая тысячи их простых, суетных и мелких желаний и вожделений (в этом ряду – слепая любовь матери к ребенку, слепая же гордость отца за своего ребенка), но он сочувствует им и смотрит на них «как на своих братьев» [5, 105]. «Он убедился, что люди живут ими, что ради них они совершают бесконечно многое – предпринимают путешествия, ведут войны, претерпевают всевозможные лишения и страдания. И он научился теперь любить их за это. Он видел жизнь, живое, неуничтожаемое, видел Брахму в каждой из человеческих страстей, в каждом человеческом поступке. Достойными любви и удивления казались ему теперь люди в своей слепой верности, слепой силе и упорстве. Ничем они не стояли ниже, ни одного преимущества не имел над ними ученый и мыслитель, кроме одного [5, 105].

Все эти *разные* люди мнились теперь Сиддхартхе частичками одной реки. «Образ отца, его собственный и образ сына слились вместе, один за другим всплывали образы Камалы, Говинды и других людей, но все расходились, растворялись в реке и, вместе с нею тоскуя, желая, страдая, стремились к цели <...> спешила к своей цели эта река, состоявшая из него, его близких и всех когда-либо виденных им людей. Все волны и воды стремились к какой-нибудь цели – к водопаду, озеру, к стремнине, морю; все цели достигались, а взамен их являлись новые цели. Вода превращалась в пар, поднимавшийся к небу; пар становился дождем и устремлялся вниз, становился источником, ручьем, рекой и снова начинал стремиться, катиться к цели» [5, 108]. Слыша в реке все эти бесчисленные *тысячи* голосов, Сиддхартха, «словно совершенно пустой», впитывает их все, размещая в своей душе, как в свободном пространстве («пустом»), и каждый из этих голосов-людей *становится частичкой его Я*. И в этом заключалась его цель, его предназначение, его специальность и профессия

в этой жизни. Свое движение именно к этому пониманию вещей, каждая из которых сама по себе обладает заведомой божественностью, осуществил Васудева, а теперь и Сиддхартха.

Сиддхартха, прошедший свое ученичество в «школе» высшей квалификации у Гаутамы и Васудевы, наряду с другими «школами» (саманов, Камалы, Камасвами, сансары) сам теперь становится учителем для своего единственного ученика и друга – Говинды. Именно ему он дает итоговый урок собственной мудрости: «А вот наконец и мое учение, над которым ты наверно будешь смеяться: любовь, о Говинда, по-моему, важнее всего на свете. Познать мир, объяснить его, презирать его – все это я предоставляю великим мыслителям. Для меня же важно только одно – научиться любить мир, не презирать его, не ненавидеть его и себя, а смотреть на него, на себя и на все существа с любовью, с восторгом и уважением» [5, 115]. Говинда, на длительное время разлученный с другом, видит нового, еще более любимого Сиддхартху. «Лицо его друга Сиддхартхи куда-то стусебалось. Вместо него он увидел перед собой другие лица, множество лиц, длинный ряд, катящийся поток из сотен, тысяч лиц. Все они проходили и исчезали, и в то же время все, казалось, существовали одновременно, все непрерывно менялись и возобновлялись и тем не менее все были Сиддхартхой» [5, 117]. Говинда видит великое преобразование Сиддхартхи и склоняет перед ним голову в знак великого примирения с ним. «И эта улыбка маски, эта улыбка единства над стремительным потоком образований, эта улыбка единовременности над тысячами рождений и смертей, эта улыбка Сиддхартхи была точь-в-точь такая же, как та тихая, тонкая, непроницаемая, не то благосклонная, не то насмешливая, мудрая, имеющая тысячу оттенков улыбка Гаутамы Будды, которую он, Говинда, сотни раз созерцал с благоговением. Так – сознавал Говинда – могут улыбаться только Совершенные» [5, 118].

Библиографический список

1. Mayer G.H. H.Hesse: Mystische Religiosität und dichterische Form //Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Stuttgart. IV. 1960.
2. Каралашвили Р. Мир романа Германа Гессе. – Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1983.
3. Предисловие //Гессе Г. Сиддхартха. – Мн.: Мога-Н, 1993.
4. Buber M. Hermann Hesse Dienst am Geist //über Hermann Hesse: Erster Band (1904 – 1962). 1976. Herausgegeben von Volker Michels.
5. Гессе Г. Сиддхартха. – Минск, 1993.
6. Mayer G.H. H.Hesse: Mystische Religiosität und dichterische Form //Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Stuttgart. IV. 1960.
7. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994..
8. Schneider C.I. Herman Hesse. – München: Verlag C.H.Beck, 1991.

Р.Р. Измайлов
Саратов, ruslanizmajloff@yandex.ru

Поэтическое богословие Семёна Липкина

Из 140 000 строк переводов, сделанных Семёном Липкиным, львиная доля приходится на эпосы: «Джангр», «Манас», «Едигей», «Нарты», «Махабхарата», «Гильгамеш» и др. Почему так много переводов вообще? Ответ вроде бы ясен. Оригинальное творчество выхода к читателю не имело, зарабатывать на жизнь приходилось переводами. Это правда, но не вся. В переводческой деятельности поэта есть и движение собственной души. Семён Липкин сам свидетельствует об этом: «У Тарковского есть строчки: «Ах, восточные переводы, как болит от вас голова». У меня такого чувства не было, я переводил с удовольствием» [4, 205]. Но почему

именно эпосы, а не лирика, не драматургия? Снова слово самому поэту: «Тут уместно сказать несколько слов об особенностях моей переводческой работы... Подлинники этих произведений ... полны свежего, мудрого, сердечного религиозного чувства... Они расширили, укрепили моё представление о начале жизни Божественном, они внушили мне понятие общности многоконфессионального человечества» [4, 239]. Можно сказать, что творческая философия эпосов была близка, родственна творческой философии самого поэта. Эпос в своём не словарном определении – это то, что вне суетного времени, но не вне истории; это когда судьба одного предстаёт как судьба всех и наоборот. Да не просто судьба, а Промысел Божий. И в этом силовом поле формировалось собственное творчество Семёна Липкина. Его лирика – не лирика, а лироэпика. Поэтом созданы и большие эпические полотна – поэмы «Туман в горах», «Нестор и Сария», «Техник-интендант», «Вячеславу. Жизнь переделкинская» и др.

Критик Павел Крючков, опираясь на слова самого поэта, писал: «Семёна Липкина всерьёз волновали только три темы: Бог, народ, история (и человек в ней)» [3, 318]. Бог, народ, история – это же и есть великое триединство, составляющее сущность любого эпоса. Для Липкина Бог стоит всегда на первом месте. Для него история вообще и жизнь отдельного человека – это ожидание эпифании, вхождения вечности, это место встречи с Богом.

Всем хорошо известно высказывание С.Л. Франка о том, что «все великие русские поэты всегда были... и религиозными мыслителями или занимались богоискательством» [8, 186]. Семён Израилевич Липкин всецело подходит под такое определение. Более того, поэт сам, быть может того не подозревая, вторит философу: «Поэзия, - в особенности наша, русская поэзия, – немыслима без Бога» [5, 292]. И ещё одно его высказывание о поэтическом слове вообще: «Вспомним, что звучащее

слово – это слово Ветхого Завета, Евангелия, Гомера, бессмертных эпических поэм Запада и Востока. Но при этом никогда не забывалось происхождение слова: божественное» [5, 290]. Таким образом, можно смело утверждать, что эпическое слово для Семёна Липкина и есть слово эпифаническое, эпическое для него тождественно эпифаническому. Отсюда – предельная серьёзность его поэзии. А.И. Солженицын, давая характеристику стихам Липкина, писал: «большинство стихов его значительно по мысли, иные – из надмирной философии. А философское размышление поднимается в религиозное» [7, 397-398].

Характерно определение поэзии Липкина, данное поэтом Олегом Чухонцевым: «Это поэт изначально и по преимуществу онтологический... Вообще стихи поэта развиваются из сердцевины замысла сразу как бы по двум направлениям: условно говоря, горизонтали социально-исторического осмысления времени и своего места в ней и вертикали философско-религиозной. Первая даёт устойчивость многообразию тем, жанров, картин и лиц всей его лиро-эпики, вторая – высоту духовного идеала или, соответственно, – метафизическую глубину» [9, 410-411].

Для понимания, постижения такой «онтологической» поэзии и поэтики необходимы адекватные методы познания, которые должны учитывать духовно-онтологическую и религиозно-метафизическую составляющую творческого акта. Семён Израилевич писал: «Самые лучшие литературоведы – богословы, будь то иудейские или христианские, буддийские или мусульманские. Для них слово не равно предмету, слово есть тайна» [5, 290]. Думается, что поэт с лёгким сердцем подписался бы под следующими словами одного из крупнейших богословов Русского зарубежья архимандрита Киприана Керна: «Способность творить дана человеку, и ему она нужна, чтобы оправдать религиозно своё ... назначение. Боговдохновенность не ограничивается

только рамками Священного Писания... Боговдохновенность касается всякого пророка. А искусство есть пророчество» [2, 380].

Сказанного достаточно для того, чтобы перейти уже к конкретному анализу эпифанического в Семёна Липкина.

Что может быть противоестественней и страшней войны (А может быть естественней?! И от этого ещё страшнее!)? Попраны все основы бытия, попан человек, попрано всё святое и всё же мы читаем в стихотворении военной поры, написанном в 1942 году в Сталинграде:

Бывает и светлое на войне:
Письмо от жены или мамы,
Вечерний снег, полнеба в огне
И грозный звук... Тот самый. [6, 37]

О каком же это звуке говорит нам Семён Липкин в *последней* строке *последней* строфы стихотворения, посвящённой «светлому на войне» (предыдущие строфы рассказывали о самом страшном на войне)? Звук *грозный*, после него многоточие, т.е. тишина, а потом уточнение: «Тот самый». Так что же это? Смерть?! Но ведь *свет*! Тогда что? Ответ быть может находим в другом стихотворении, уже послевоенном, 1946 года:

Если в воздухе пахло землёю
Или рвался снаряд в вышине,
Договор между Богом и мною
Открывался мне в дымном огне. [6, 57]

И не только Договор, но и сам Бог является человеку-воину-поэту, является и вступает с ним в беседу. Так и называется стихотворение 1942 года «Беседа», глубочайшее в своей религиозной простоте. Что значит беседа человека с Богом? Если Бог слышит тебя, а ты Бога – значит восстановлено богообщение, т.е. восстановлено эдемское состояние человека. Рай обретается в аде войны! Бог (Христос) сходит в ад, взяв на себя грехи мира, чтобы вывести оттуда достойных и ввести их в рай. В стихотворении нет ни слова ни об аде, ни о рае, ни о Христе, но всё

стихотворение именно о спасении. Через всё стихотворение проходит покаянное вопрошание человека-поэта, поэта-пророка о своём грехе, а заканчивается оно так:

- Но когда же, о Боже, его искуплю?
- В час, когда Я с тобою в беседу вступлю. [6, 34]

А беседа уже состоялась! А значит уже искуплен и прощён грех!
Восстановлен падший Адам!

Посещение Бога преображает, нет, пока ещё не весь мир, но восприятие и понимание мира, событий, когда даже страшные руины Сталинграда вдруг становятся не апокалипсическим видением Армагеддона, а ... изначальной страницей Бытия, как это мы видим в стихотворении «Руины» (показательно, что для стихотворения с таким названием поэт выбирает строгую форму сонета):

Как тайны бытия счастливая разгадка,
Руины города печальные стоят.
Ковыльные листы в парадных шелестят,
Оттуда холодом и трупом веет сладко.

Над изваянием святого беспорядка
Застыл неведомым сиянием закат.
Но вот из-за угла, где рос когда-то сад,
Выходит человек. В руках его тетрадка.

Не видно жизни здесь. Как вечность, длится миг.
Куда же он спешит. Откуда он явился?
Не так ли, думаю, наш праотец возник?

Не ходом естества, не чарой волшебства,
внезапно вспыхнувшим понятием Божества
От плоти хаоса без боли отделился. [6, 43-44]

Вневременность открывшегося подчёркнуто словосочетанием «миг вечности» («Как вечность длится миг»), горизонталь времени пересекает

молния вечности, чья вспышка напечатлевает на сетчатке внутреннего ока поэта свой неуничтожимый лик.

То, что открывалось в экстремальных условиях войны, не закрывается в мирное время. Вечность входит во временное входит всегда, преображая его в истинное настоящее. Надо лишь иметь особые органы чувств, настроенный на восприятие вечности. Любое событие наполнено провиденциальным смыслом. И каждый может стать пророком:

Ты понял, что распад сердец
Страшней, чем расщеплённый атом,
Что невозможно наконец
Коснётся в блаженстве глуповатом,

Что много пройдено дорог,
Что нам нельзя остановится,
Когда растёт уже пророк
Из будничного очевидца. [6, 106]

Воистину, сам Семён Липкин очевидец и пророк, чьи пророчества сбылись и сбываются. В 1950 году было написано стихотворение «Тополя в Гунибе», полное боли и тревоги, которая стала целиком ясной и понятной в настоящее время: «Что же смотрят на всё тополя / С выраженьем угрюмой обиды? / Мнится мне: то стрелки Шамиля, / То его боевые мюриды» [6, 75].

Итак, очевидец, становящийся пророком. Если во время войны Бог открывался или в разрыве снаряда, или пылал Неопалимль Купиной газовой концентрационных лагерей, как в стихотворении «Моисее»: «Я шёл. И грозен и духовен / Впервые Бог открылся мне, / Пылая пламенем газовой / в Неопалимой купине» [6, 152], то теперь эпифания-теофания свершается тихо-тихо, как дуновенье ветерка («в дыханье хлада тонка»), как бы случайно, но случайно Бог не открывается:

Лежит в кювете грязный цыганёнок,
А рядом с ним, косясь на свет машин,
Стоит курчавый, вежливый ягнёнок
И женственный, как молодой раввин.

Горячий, ясный вечер, и дорога,
И все цветы лесные с их пыльцой,
И ты внезапно открываешь Бога
В своём родстве с цыганом и с овцой. [6, 123]

В стихотворении всего два четверостишия; промельк, но совершенно эпический горизонт, охватывающий и реальное наблюдение, и общность судеб в контексте XX века цыган и евреев, и жертвенный агнец, и единство всего живого, ибо всё это от Бога, и к Богу, и в Боге.

Вообще присутствие Бога поэт чувствует во всём и всегда. Это редкий дар даётся человеку, который достоин такого дара, человеку способному преумножить данные дары-таланты, а не зарыть их в землю. Некогда Марина Цветаева, а вслед за ней и Иосиф Бродский говорили, что поэт – всегда многобожник, политеист. По крайней мере, пантеистический соблазн действительно подстерегает поэтов, упоённых красотой мира, а потому обожествляющих её. Но Семён Липкин счастливо избегает этого соблазна. Красота и смысл мира заложены Богом и освящаются Богом – вот о чём свидетельствует поэт. И это свидетельство более новозаветное, чем ветхозаветное, ибо в нём есть отзвук не только того, что мир сотворён «хорошо зело», но и евангельский свет преображения, а значит и спасения:

Присягаю песенки пастушьей
Около зелёного холма,
Потому что говорит мне: «Слушай
Отзвуки Давидова псалма».

Присягаю выпренному слогу,
Потому что по земле иду
В том саду, где Бог молился Богу
И цветы сияют в том саду.

Присягаю ночи заполярной,
Движущийся, может быть, ко мне,
Потому что вижу свет нетварный
В каждом пробуждающемся дне. [6, 247]

«Заполярная ночь» смерти чревата «нетварным светом», т.е. светом преображения и воскресения. Часто ли мы встречаем в искусстве такое мирочувствие, такую веру?!! «Но смерть есть только вид познания, / Тот, кто родился, не умрёт» [6, 283]. Это не просто частное личное мнение, личная частная вера. Это вера Авраама, Исаака и Иакова. Сергей Аверинцев в статье «Ответственное Свидетельство» писал: «Уже в ранних стихотворениях С.И.Липкина ... ясное осмысление жизненного опыта предстаёт неотделимым от мысли о Боге; и мысль эта, источник всякой ясности ума и души, остаётся и позднее сердцевиной его поэзии... Слово этого поэта дорого ... и тем, что оно – в самом точном смысле свидетельство современника... И с тем прошедшим путём человечества, современником которого С.И.Липкин уж никак не был, он связан не просто умственным воображением, но сыновней памятью сердца, обретающей в переживании интимную конкретность» [1, 288].

Итак, события собственной жизни поэта, судьба народа и страны, эсхатологический путь человечества освещаются и освящаются лучами Промысла Божьего – таков лирический эпос и «поэтическое богословие» Семёна Липкина.

Библиографический список

1. Аверинцев С. Ответственное Свидетельство // Липкин С. «Угль, пылающий огнём...»: Воспоминания о Мандельштаме. Стихи, статьи, переписка. Материалы о Семёне Липкине. М.: Рос.гос. гуманитар. ун-т, 2008.
2. Киприан (Керн), архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. М.: Изд-во «Паломник», 1996.
3. Крючков П. Светильник // Липкин С. «Угль, пылающий огнём...»: Воспоминания о Мандельштаме. Стихи, статьи, переписка. Материалы о Семёне Липкине. М.: Рос.гос. гуманитар. ун-т, 2008.
4. Липкин С. «Угль, пылающий огнём...»: Воспоминания о Мандельштаме. Стихи, статьи, переписка. Материалы о Семёне Липкине. М.: Рос.гос. гуманитар. ун-т, 2008.

5. Липкин С. Карьера Затычкина // Липкин С. Квадрига. М.: Изд-во «Аграф», Изд-во «Книжный сад», 1997.
6. Липкин С. Семь десятилетий. М.: Возвращение, 2000. Стихотворения Семёна Липкина цитируются по этому изданию.
7. Солженицын А. Из «Литературной коллекции» // Липкин С. «Угль, пылающий огнём...»: Воспоминания о Мандельштаме. Стихи, статьи, переписка. Материалы о Семёне Липкине. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008.
8. Франк С. Русское мировоззрение // Франк С. Русское мировоззрение. СПб.: Республика, 1996. С.186.
9. Чухонцев О. Похвала Семёну Липкину // Липкин С. «Угль, пылающий огнём...»: Воспоминания о Мандельштаме. Стихи, статьи, переписка. Материалы о Семёне Липкине. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. С.410-411.

Т.С. Карпова
Самара, tanusha-ho@mail.ru

Мифологизм в романе К. Вагинова «Труды и дни Свистонова»

Роман «Труды и дни Свистонова», вышедший в «Издательстве писателей в Ленинграде» в 1929 г., представляет собой осмысление писателем собственного прозаического опыта. Установка К. Вагинова на описание творческого процесса потребовала от него ориентации на ранее существовавшие тексты и на специфическую организацию собственного текста.

Литература на всем протяжении своей истории соотносится с мифологическим наследием первобытности и древности, причем отношение это сильно колебалось, но в целом эволюция шла в направлении «демифологизации».

Миф о Художнике — творце, гении, «демиурге», «миссии», артисте, носителе и ваятеле бессознательно действующей души человечества, силой своего творчества воплощающем «вторую реальность» и

преобразующем саму действительность — одна из основных мифологем европейской культуры нового и новейшего времени.

Образ и идеал «божественного мастера», уверенного в своем праве состязаться в мастерстве с природой и Творцом возникает уже на взлете ренессансного гуманизма. В проникнутом чувством безмерности, безусловности мира и истории, «бездомности» мироощущения нового времени, человек все более становится «важен самому себе». «Я», и в первую очередь, незаурядное, самовластное, гениальное «Я» становится критерием для определения ценности жизни. На первый план выходит движимый своим «ingenium» (врожденным разумом), ведомый «фортуной» человек-творец». Произведение и созидатель его художник получают новое значение, сосредотачивая в себе весь ранее относящийся лишь к Божьему творению смысл. Человеческое дело перестает быть служением-послушанием Творцу, само становится «творением», «творчеством»; человек — слуга и раб — становится «созидателем».

Тема художника и общества, творческого процесса становится главной в творчестве К. Вагинова с 1922 г. В смысловом фокусе романа «Труды и дни Свистонова» — соотношение литературы и реальности. Главное в вагиновской трактовке проблемы — мысль о таинственной, мистической связи между текстом и внетекстовой реальностью, об активном воздействии первого на вторую. В начале романа демонстрация ходов и приемов, с помощью которых Свистонов строит здание своего произведения из совершенно случайного, часто «мусорного», жизненного сырья, носит, как будто, чисто технологический характер. Но мало-помалу в рассуждениях и записях Свистонова на эту тему начинают проступать мотивы «соперничества» литературы и жизни. Развивается линия опустошающего, разрушительного воздействия свистоновского романа на судьбы знакомых автора, с которых он пишет портреты своих персонажей.

Возникает метафора сообщающихся сосудов: чем выше степень эстетической воплощенности «литературного факта» в художественном тексте, тем более бледным, обескровленным предстает его прототип в действительности. В конечном итоге, концепция соотношения текста и жизни приобретает у К. Вагинова метафизический характер. Литература рассматривается как некий субститут загробной жизни («литература по-настоящему и есть загробное существование»), бессмертия, а творческая активность писателя – как заселение «иного» мира, повышение его онтологического статуса за счет мира реального.

По мнению Е.Л. Зотовой, происхождение заглавия романа К. Вагинова «Труды и дни Свистонова» имеет тройную подоплеку: «Наиболее очевидна аллюзия к поэме Гесиода «Труды и дни». Однако для того, чтобы полнее проникнуть в смысл вагиновской пародийной отсылки к древнегреческому автору, необходимо принять во внимание два других, менее очевидных источника заглавия. Один из них – это предполагаемое название так никогда и не написанной книги Павла Николаевича Лукницкого «Труды и дни Николая Гумилева», которая могла бы стать первой биографией великого поэта Серебряного века, если бы замысел Лукницкого был воплощен в жизнь. Второй, более спорный и все же, несомненно, имеющий отношение к нашей теме источник – высказывание Михаила Михайловича Бахтина о героическом аспекте биографического жанра в ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности»: «...Органическое ощущение себя в героизированном человечестве истории... укоренение и осознание, осмысливание своих в нем трудов и дней – таков героический момент биографической ценности».

Как считает Е.Л. Зотова, в контексте вагиновского творчества все три источника связаны между собой темой зависти и ее осмысления писателем в рамках предложенной М. Бахтиным в двадцатых годах XX века художественно-философской концепции вживания: «Первый момент

эстетической деятельности – вживание: [автор] должен пережить – увидеть и узнать – то, что... переживает [его будущий герой], стать на его место, как бы совпасть с ним...». Эта концепция вживания иронично обыгрывается К. Вагиновым в новелле тридцать третьей «Романист-экспериментатор», которая Свистонова «уколола ... как неотчетливое оскорбление».

Е.Л. Зотова рассматривает название романа «Труды и дни Свистонова» в контексте названия другого романа К. Вагинова – «Козлиная песнь»: «Свидетельство современника Вагинова, Николая Чуковского, что фигура Лукницкого послужила прототипом сатирического образа Миши Котикова в предшествующем романе Вагинова «Козлиная песнь», позволяет предположить, что Вагинов ассоциировал в сознании заголовок поэмы Гесиода, неоконченный труд жизни Лукницкого и мимолетную аллюзию Бахтина к «Трудам и дням», посвященным белой и черной зависти: «Зависть питает гончар к гончару и к плотнику плотник; нищему нищий, певцу же певец соревнуют усердно». Тогда заглавие романа «Труды и дни Свистонова» служит своеобразным тематическим звеном, объединяющим обе части дилогии Вагинова в одно целое». В «Трудах и днях Свистонова» писатель сравнивается с «Вергилием среди дачников». Ссылки на Вергилия и Гесиода являются своеобразным продолжением неоконченного спора с М. Бахтиным о вживании, профессиональной зависти литераторов и связанной с этим проблеме соотношения жизни с искусством. Несмотря на разногласия в частности, К. Вагинов был готов, по призыву М. Бахтина в программной работе «Искусство и ответственность», «отвечать своею жизнью» за все, что он «пережил и понял в искусстве». Отсюда «труды», то есть литература, и «дни», то есть жизнь.

«Труды и дни Свистонова» – то роман о романе. Действие разворачивается в Петербурге 20-х годов. Главный герой — Андрей

Николаевич Свистонов — писатель. «Свистонов творил не планомерно, не вдруг перед ним появлялся образ мира, не вдруг все становилось ясно, и не тогда он писал. Напротив, все его вещи возникали из безобразных заметок на полях книг, из украденных сравнений, из умело переписанных страниц, из подслушанных разговоров, из повернутых сплетен».

Свистонов — «говорящая» фамилия, за которой не только общепринятая, поверхностная семантика («свистун», говорящий и живущий впустую), но и специфически вагиновская: «Я не люблю зарю. Предпочитаю свист и бурю...» — эсхатологический свист пустоты.

Не одаренному ни фантазией, ни большим жизненным опытом, Свистонову писать было не о чем: «Переводил живых людей и, несколько жалея их, старался одурманить ритмами, музыкой гласных и интонацией».

Герой-автор Свистонов не может без затей жить своей жизнью в заданном мире: он — функция, проводник между этим миром и творимым миром прозы. Свистонов отмыкает перед читателем страшноватую кухню прозы. Источником вдохновения служат для него книги или газетные вырезки, но главный материал — люди.

Многочисленные герои повествования — обыватели, старающиеся казаться интересными и значительными. Они стремятся попасть в роман писателя Свистопова, чтобы войти в историю, но его безжалостный глаз вскрывает мещанскую сущность этих людей.

Но когда те, кто мечтал попасть в роман, слушают новое произведение модного писателя, то ощущают себя раздетыми и разочаровываются не только в авторе, обманувшем их надежды, но и в самих себе.

Одной из «жертв» Свистопова становится Иван Иванович Куку — «толстый сорокалетний человек, великолепно сохранившийся». Несмотря на обыденную внешность, характер крайне примечательный. Высоко уважаемый в обществе, но на деле «идущий по ветру», Куку — находка для

Свистонова. Противопоставление высокого и низкого, сильных чувств и форм, в которые он их облакает не остаются незамеченными Андреем Николаевичем: «В то время, как он ложился в постель, ему казалось, что он до тонкости знает не только слова и дела, но и сокровенные помыслы Ивана Ивановича, что теперь можно приступить к планомерному творчеству. Он думал о том, что никак нельзя уничтожить полноту Куку, что и баки Иван Ивановичу необходимы, что и страсть его к Детскому Селу следует оставить, что лучше, чем в жизни, не придумаешь; что, может быть, когда уже все будет написано, можно будет кое-что изменить, что сейчас и фамилию следует взять по той же линии. Не Куку, а Кукуреку, фамилию, наскоро придуманную во время ночной прогулки».

Свистонов, постоянно апробирует даже еще недописанные главы романа и неоформившиеся образы, на своих будущих читателях, желая знать, какое впечатление произведет на них роман и верно ли он угадал героя:

«Специально он нес наполовину готовую главу о Кукуреку, свернутую в трубочку, в общество довольно еще молодых сплетников и сплетниц. Общество ждало его прихода, готовясь проникнуться восхищением, насладиться соотношением придуманного и реального, порастрастись, дать пищу уму своему и воображению.

Посещение подобных «сборищ» необходимо Свистонову, так как давало новый источник вдохновения: «Придя домой, под свежим впечатлением Свистонов стал дополнять одну из глав:

Постепенно Кукуреку убеждался, что Верочка – тургеневская девушка, что в ней есть нечто от Лизы. Все сильнее он чувствовал любовь. Душа его пылала. Мать отпускала Верочку с Кукуреку, и они вместе посещали Пушкинский Дом, и Литературные мостки, и даже съездили в село Михайловское. Роман протекал тихо. Часто Кукуреку слушал, как играет на рояле Верочка. Сидя в кресле, иногда он чувствовал себя до

некоторой степени Лаврецким. И все нежней и нежней играла Верочка Шопена, и все темней и темней становилось в комнате, и, наконец, вспыхивали электрические свечи».

Свистонов как творец романного художественного мира, в который попал Куку, превратившийся в Кукуреку, полностью предугадал все дальнейшее развитие жизни Ивана Ивановича: «Куку в действительности все более и более влюблялся в Наденьку. И за неимением времени все реже встречался со Свистоновым, и еще не знал, что Свистонов уже за него прожил его жизнь. Ездил Куку с Наденькой по пригородам. Тоже посетил село Михайловское, только он Наденьку сравнивал не с Лизой, а с Наташей, но верил, что она навсегда останется Наташей и не станет бабой.

Кругами шла сплетня. Подсматривали за Куку. Как он идет путями, уже написанными. Наконец, дошла сплетня до Куку, и впал Куку в восхищение –наконец-то он попал в литературу.

И сообщил об этом Наденьке как о величайшем событии своей жизни».

Однако, уже после, при чтении романа Куку не выдерживает своего описания ни эмоционально, ни физически: «Иван Иванович после чтения бледный вышел на улицу. Он думал о том, что теперь он, совсем голый и незащищенный, противостоит смеющемуся над ним миру. Страх был на лице Ивана Ивановича и блуждала рассеянная извиняющаяся улыбка. Палимый и удрученный своим образом, он боялся встретиться со знакомыми. Ему казалось, что все уже ясно видят его ничтожество, что ему никто не поклонится, что отвернутся и пройдут, нарочно весело разговаривая со своим спутником, женой или подругой. Появились слезы на глазах Ивана Ивановича. Снедаемый внутренним плачем по самому себе, он прислонился».

Иван Иванович после знакомства с собой как с романским героем ищет, как вернуть себе прежнюю жизнь и даже мечтает убить Свистонова.

Куку теряет смысл и интерес к жизни, ему стыдно за себя и за свой внутренний мир: «Солидный и толстый, Куку сидел за столом и все думал о том, что другой человек за него прожил жизнь его, прожил жалко и презренно, и что теперь ему, Куку, нечего делать, что теперь и ему самому уже неинтересна Наденька, что он и сам больше не любит ее и не может на ней жениться, что это было бы повторением, уже невыносимым прохождением одной и той же жизни, что даже если Свистонов и разорвет свою рукопись, то все же он, Куку, свою жизнь знает, что безвозвратно погибло самоуважение в нем, что жизнь потеряла для него всю привлекательность».

Так на страницах романа возникает образ «не человека». Для Ивана Ивановича жизнь «не человеком», а литературным героем оборачивается «настоящим адом»: «Образ Кукуреку стоял перед ним во всей своей нелепости и глупости. Правда, он, Иван Иванович, больше не ездил по пригородам. Правда, он сбрил баки, и переменил костюм, и переехал в другую часть города, но там Иван Иванович почувствовал самое ужасное, что, собственно, он стал другим человеком, что все, что было в нем, у него похищено, что остались в нем и при нем только грязь, озлобленность, подозрение и недоверие к себе.

Теперь, лишенный себялюбия и горделивости, он не стал пустышкой, как он сперва думал. Физически он изменился. Он похудел, губы у него поджались, лицо приняло озлобленное, брезгливое выражение. Боясь встретиться со знакомыми, он решил скрыться в другой город».

Свистонов использует прием гротескной символизации жизни, которая при обращении на конкретных людей, становится смертельным оружием. Совершив духовное убийство, Свистонов был спокоен: «Это произошло согласно определённым законам, — думал он. — Куку был ненастоящий человек. Я поступил безнравственно, воспользовавшись им для моего романа. Во всяком случае, не следовало ему читать до

окончательной отделки, до возведения его в тип. Он верил в меня, в мою дружбу. Поступок мой неэтичен, но Куку неожиданно явился ко мне на квартиру, у меня не было выхода. Это было всё же невольное убийство»

По ходу развития сюжета «Трудов и дней Свистонова» приходят в движение два встречных потока, две реальности, о которых заявлено в заглавии — «труды» и «дни». «Дни» — материализованное в людях время — жизнь. «Труды» — материализованное в книгах бессмертие — литература. Жизнь в «днях» обладает свойством убывать по мере того, как растут «труды», питаюсь «днями». «Дни» невосполнимы сами по себе и ищут спасения в «трудах», но последние не самостоятельны и существуют слепками с «дней». Повествование вскрывает существо этих отношений и описывает его как процесс написания романа Свистоновым. До момента его завершения прообразы его героев ищут встречи с писателем, молят его о бессмертии. Парадокс в том, что, когда роман с их участием завершен, люди не признают портрет схожим. Более того, они открыто бунтуют. Это центральное событие «Трудов и дней» воплощает авторские сомнения в способности человека к животворящему творчеству, перевоссозданию жизни не только в ее внешнем облике, но и во внутреннем устройстве. Мастерство Свистонова имеет почти магическое свойство, основанное на способности прозреть в индивидуальном общее, в неповторимом, единичном — типическое. Эта способность Свистонова основывается на принципе отсутствия тайн. Ведь там, где известен принцип, замысел, там жизнь строится как текст и неразличима с романом: «каждый его герой тянул за собой целые разряды людей, каждое описание становилось как бы идеей целого ряда местностей». Утверждением обратного — то есть иррациональности жизни — было бы право выбора, непредсказуемый поступок. Но его-то и не могут совершить вагиновские герои. И хотя продажа внешнего, видового в человеке, например, его логики и психологии произошла (не без согласия героя), все же сделка

застопорилась — жертва отказывается продать душу. Поэтому К.Вагинов возлагает на своих «маленьких героев» высокую меру ответственности: он доверяет им сказать «нет». Это слово в условиях, когда невозможно совершить самостоятельный поступок, есть мера свободы человека, его неповторимая душа.

С точки зрения Свистонова, бунт жертв неразумен: «Литература по-настоящему и есть загробное существование». С точки зрения жертв Свистонова, «смерть/нет» лучше predetermined кем-то «жизни-литературы»: в сюжете романа бессмертие в искусстве равносильно потере жизни как личного свободного бытия. Так в вагиновском романе полнотой личной свободы обладают пусть и обделенные свободой поступка, но «имеющие умереть» живые существа.

Ближе к концу «Трудов и дней Свистонова» происходит демонстрация «практической литературной магии», — с пересечением планов обрамляющего и обрамляемого текстов, с обменом персонажами между ними. В романе К. Вагинова воссоздается фрагмент романа Свистонова, в котором его герои отправляются на прогулку по городу и встречаются, среди прочего, писателя Вистонова, занятого сочинением собственного романа, явно напоминающего и текст Свистонова, и «Труды и дни...» самого К. Вагинова.

В финале романа метафора сообщающихся сосудов реализуется, отношение между текстом и объемлющей его жизненной реальностью окончательно запутываются и обретают катастрофический характер. Роман Свистонова, будучи законченным, поглощает и действительность, служившую для него материалом, и самого автора.

Надо сказать, что на самом деле метод «перевода» живых людей на бумагу вполне обычен для прозы, но К. Вагинов, оказавшись в новой для себя роли прозаика, сумел прочувствовать нормальное писательское поведение как какое-то утонченное злодейство, причем неосознанность

этого злодейства не отменяет неизбежной расплаты. На всех героев он смотрит двойным взглядом: один взгляд – свистоновский, потребительски–цепкий, другой – вагиновский, при всей ироничности исполненный жалости к людям, малодушно спасающимся от жизни и смерти, от самих себя, и стыда за Свистонова, свою собственную писательскую природу. Именно таким двойным взглядом можно объяснить то, что герои, изображенные Свистоновым как мелочные, никчемные, пустые, начинают воевать с текстом о них.

«Творческий хронотоп» (определение М. Бахтина), которому принадлежит автор-демиург, обладающий «избытком видения», является, по сути, медиатором между миром читателя и миром автора. Так, в соответствии со взглядами главного героя «Трудов и дней Свистонова» на природу литературного творчества, в литературном тексте осуществляется смерть: «реальный» хронотоп образа автора (литератора Свистонова) поглощается «романным» хронотопом, внутри которого действуют герои его романа.

Важное место в организации хронотопа романа отведено демиургической роли повествователя Свистонова. В романе немало вставок, комментирующих писательский труд и обосновывающих жанровый выбор Свистонова, который увлечен собиранием не только дневников и мемуаров, но и газетных очерков, уголовной хроники и т. п., становящихся для него источником вдохновения.

Демиургическая составляющая Свистонова подчеркивается и ситуацией оживления им преступника, описанного в газетной вырезке (новелла тридцать пятая «Татуированный»), посредством создания рисунка (магический ритуал).

Таким образом, образ литератора Свистонова предстает как мифологический, уподобляющий образ автора демонологическому, «мефистофелеподобному» существу. В романе К.К. Вагинова «Труды и

дни Свистонова» автобиографический герой-повествователь перемещается на периферию сюжета, что создает ощущение объективности и достоверности описываемых событий, усиливающееся за счет появления узнаваемых персонажей литературной жизни Петрограда-Ленинграда, описания культурной и литературной среды, представленной в ироническом, сатирическом и пародийном ключе. Возникающая при этом дистанция между автором, героями и описываемым сюжетом открывает новые возможности для описания реальности.

Поиски в жизни и творчестве, быстрая смена масок создают неоднозначный образ писателя. Проблема человеческого бессмертия сводилась для К. Вагинова к проблеме бессмертия личного, и вот какие пути он предлагал: бессмертие через литературный труд, через созданные произведения или же эфемерное бессмертие через духовный отпечаток на фоне материальной культуры, через собирание книг, вещей, музейных раритетов. Путь всякой плоти естественно ведет к смерти, и когда герой приближает свою смерть, испытывает себя через игры со смертью, он нередко вынужден кончать самоубийством (неважно – физическим или духовным, интеллектуальным). Страх смерти делает человека одиноким. Некоторые вагиновские герои пытаются преодолеть одиночество судорожной жадой творчества, добиваясь, к сожалению, всего-навсего имитации воссоздания новой духовности. Творческий экстаз оглушает на время Свистонова, однако вакуум бездуховности высасывает воздух творчества, воздух свободы из легких героев, и писатель Свистонов, наконец, даже растворяется в самом произведении, сливается физически с последними страницами рукописи. Сопротивление бессмысленно. «Труды и дни Свистонова» – роман о победе искусственного, выдуманного, созданного мира, о победе искусства.

3

ИДЕИ И ФОРМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

М.Е. Музалевский
Саратов, muzalewsky@mail.ru

**Коммуникативные стратегии Игоря и Святослава
в «Слове о Полку Игореве»**

Из всех произведений древнерусской литературы «Слово», несомненно, самое изученное. Ему посвящены тысячи статей и сотни монографий, сборники научных трудов и энциклопедии. Мы попробуем предложить свой взгляд на произведение, сосредоточившись на коммуникативных линиях, пересечение которых и образует в значительной степени коммуникативное пространство «Слова». Эти линии начинаются от нескольких субъектов коммуникации, в качестве которых выступают Игорь, Святослав, Ярославна и - в особой коммуникативной субъектности – Природа. На анализе коммуникативной стратегии и тактики каждого из них и основан наш анализ.

Князь Игорь впервые появляется в «Слове» как действующее лицо в сцене выступления в поход: «Тогда Игорь возре на светлое солнце и виде от него тьмою вся своя воя прикрыты».

В этой фразе автора «Слова» получило отражение реальное событие – солнечное затмение, произошедшее 1 мая 1185 года. Однако реальность отличалась от сюжета «Слова» тем, что в день солнечного затмения Игорь на самом деле не выступал в поход. Он вышел в поход уже восемь дней назад и к 1 мая уже подошел к реке Северный Донец, через которую необходимо было переправиться, чтобы продолжить путь в половецкую

степь. Там ждал Игоря его брат «буй тур Всеволод» со своими воинами-курянами. Именно там объединившееся войско и было настигнуто солнечным затмением.

Как отмечают комментаторы «Слова», этим изменением автор хотел подчеркнуть определенные качества своего героя: «... солнечное затмение в средние века считалось зловещим предзнаменованием, и если (как это было на самом деле) после восьми дней похода все равно уже было поздно возвращаться назад, несмотря на роковое знамение, то пренебрежение этим зловещим предупреждением, когда поход еще не начался, говорит с особой силой о храбрости и непреклонной воле героя» [2, 241].

Этот прием позволяет автору показать нам князя Игоря и в роли эффективного коммуникатора: «И рече Игорь къ дружине своей: «Братіе и дружино! луце жъ потяту быти, неже полонену быти, а всядемъ, братіе, на свои бръзья комони, да позрим синего Дону» [1, 66].

Разберемся, какой эффект производит Игорь своей краткой речью. Первыми словами – обращением – он завладевает вниманием аудитории и устанавливает эмоциональный контакт с дружиной. В значительной степени это достигается благодаря обращению «братіе», которое предпослано «дружине». Этим Игорь подчеркивает, что он и дружина – это прежде всего братья, братья по оружию, по победам и поражениям, что они составляют как бы одно целое, судьба которого также едина. Если «дружина» может мыслиться в рамках оппозиции «дружина-князь», то есть «группа-индивидуум», или «объект-субъект властных функций», то позиционирование Игоря как части этого «братства» снимает подобную оппозицию. «Брат» не противопоставлен изначально другим «братьям», они находятся на одном уровне. Это важно подчеркнуть именно в ситуации, когда ход внешних, не зависящих от субъекта коммуникации событий ставит под сомнение привычные для него источники его власти.

Одним только обращением снимая часть негативного контекста, Игорь переходит к **ключевой части** своего сообщения: «лучше жь потяту быти, неже полонену быти». Она заслуживает отдельного анализа. Если обращением Игорь как бы подготавливает аудиторию к психологическому перелому, то следующим сообщением он совершает этот поворот.

Ситуацию выбора, в котором находилась дружина до обращения Игоря можно охарактеризовать дилеммой «выступить в поход – не выступать в поход». Эта оппозиция фактически может быть приравнена к выбору «подвергнуться опасности – остаться в безопасности» или «погибнуть – спастись». Эту ситуацию Игорь, отменяет, заменяя ее иной оппозицией – «быть взятым в плен – быть убитым». То же самое реальное положение вещей Игорь переосмысляет, подавая в иных выражениях. Говоря современным языком, Игорь производит операцию рефрейминга – замены смыслов.

Обращаясь к своей дружине с такой краткой и эффективной речью, Игорь, конечно, не совершает что-то, уникальное для своего времени. Напротив – он демонстрирует лучшие из тех качеств, которыми должен был владеть в этот период князь. Умение обратиться к своим воинам с краткой и энергичной речью, вдохнуть в них смелость, стойкость, желание сражаться, безразличие к возможным ранам и смерти – было одним из главных коммуникативных талантов феодала. Д.С. Лихачев отмечает, что для этого Древней Руси была характерна высокая культура устной воинской речи и приводит несколько примеров подобных кратких речей, с которыми князья обращались к своим воинам перед походом [3, 183].

Таким образом, эпизод с обращением Игоря к воинам один из важнейших не только для развития сюжета повести, но и для характеристики Игоря-коммуникатора. Игорь – военный вождь, *dux bellorum*, владеющий приемами общения в рамках наиболее часто возникающих коммуникативных проблем. Но его коммуникативные

достоинства лежат именно в сфере коммуникативной тактики, но не стратегии.

И это подчеркивается автором в той же самой сцене. После цитирования слов Игоря автор «Слова...» комментирует: «Спала князю у умь похоть и жалость ему знаменіе заступи искусити Дону великаго» [1, 66]. Автор укоряет князя в том, что собственные амбиции не позволили ему с должным вниманием отнестись к «негативному прогнозу», выразившемуся в форме затмения. Причем этот комментарий характеризует не только образ мышления Игоря и силу его желания, но и его коммуникативные способности в том числе.

Какая связь между способностью Игоря «впечатлиться» затмением и его коммуникативными качествами? В процессе коммуникации любой субъект выступает также и объектом. Способность понять дискурс иного субъекта и правильно оценить направленное тебе сообщение также важна для коммуникатора, как и способность самому донести сообщение до аудитории.

Игорь не оценивает сообщение, которое транслирует ему Природа. Это проявляется и в эпизоде сознательной «глухоты» Игоря по отношению к затмению, и после, когда в походе природа продолжает подавать ему знаки – криками птиц, голосом таинственного Дива. Между тем Природа (Вселенная, Универсум, Космос) – это неотъемлемый герой «Слова», источник одной из важнейших коммуникативных линий.

Талантливый коммуникатор-тактик, умело решающий привычные ему проблемы коммуникаций в условиях военного похода, но не видящий перспектив и не выстраивающий политической коммуникативной стратегии – вот каков князь Игорь в «Слове...». С этим связано и отношение к нему автора. Понимая всю важность существования таких коммуникативных типов, как «тип Игоря», автор «Слова...» видит всю

трагичность положения Руси, когда ее политика определяется лишь тактически выгодными решениями князей.

Для понимания того, каким должен быть, по представлениям автора «Слова...», идеальный политик-коммуникатор, необходимо рассмотреть еще одно действующее лицо «Слова...», раскрывающееся в качестве активного коммуникатора. Это лицо – князь Святослав Всеволодович, называемый в «Слове...» «великий Святослав».

«Прямая речь» Святослава делится на две неравных по объему части. Первая часть речи – рассказ Святослава боярам о его сне. После ответа бояр следует вторая часть – собственно «злато слово».

Первая часть, очевидно, не является PR-текстом. Рассказ Святослава не ставит своей целью оказать какое-то воздействие на слушателей. Он лишь предлагает им для размышлений и обсуждения картины своего «мутного сна»: «Си ночь съ вечера одевахуть мя, рече, чръною паполомоу на кровати тисове, чръпахуть ми синее вино съ трудом смешено; сыпахуть мне тьщими тулы поганых тльковинъ великий женчюгъ на лоно, и негують мя. Уже дьскы безъ кнеса въ моем тереме златовръсем... и т.д.».

Сон Святослава содержит аллегорические образы, восприятие которых в рациональных категориях затруднено. Роль коллективного помощника-декодера берут на себя бояре. Исследователи отмечают, что «Содержание сна Святослава проецируется на следующий непосредственно за сном ответ бояр... В ответе бояр сон преобразуется в новую цепочку образов-метафор, несколько более приближенных к реальным событиям» [4, 107].

Но, хотя рассказ о сне и не является PR-текстом, этот эпизод с бинарной структурой – рассказ Святослава о сне и ответ бояр – очень важен для понимания коммуникативных качеств Святослава. Понять эту важность помогает сравнение коммуникативного образа Святослава с образом Игоря. Как мы предположили выше, в авторском отношении к

Игорю можно заметить определенный неявный упрек. И упрек этот мы можем связать с коммуникативной «глухотой» Игоря, «нападающей» на него в определенные моменты. Игорь не слышит голоса Космоса, голоса Природы, который предупреждает его о грядущей трагедии картиной солнечного затмения и криками Дива. Игорь принимает решения, не внимания «советам» высших сил и вообще чьим-либо.

Наоборот, Святослав показан как человек, чутко внимающий сообщениям, исходящим от внешних источников и помогающим понять смысл настоящего и будущего. Сон – такой же знак, послание, сообщение от космических сил, как солнечное затмение или крики животных. Отличие в том, что сон более коммуникативно насыщен, имеет более сложную структуру, что и соответствует более высокому уровню получателя сообщения – уровню, естественно, не в княжеской иерархии, а в коммуникативных способностях. И тем, что Святослав не забывает свой сон, а находит его достойным и важным для рассказа и обсуждения показывает, как внимательно он относится к поступающим сообщениям.

Более того. Получив ключевое послание от сил природы, Святослав стремится получить «обратную связь» и от социума, от окружающих его людей. Он не просто переживает свой сон в одиночестве, он сознательно выносит его на обсуждение бояр, внимательно выслушивает их ответ и, отталкиваясь от предложенной ему трактовки сна, строит свое «злато слово». Д.С. Лихачев предполагает даже, что подобный рассказ мог иметь определенное церемониальное значение: «сон свой Святослав видел «въ Киеве на горахъ», то есть в церемониальном положении. Это почти «официальный» сон, требующий своего церемониального обсуждения в боярской думе» [3, 64].

Так или иначе, прежде, чем показать Святослава в качестве субъекта коммуникации, автор «Слова...» показывает его нам как субъекта. Однако эта субъектность носит не пассивный характер. Это «активная

субъектность», под которой мы понимаем умение быть не только эффективным отправителем, но и эффективным получателем сообщений. Святослав внимательно оценивает получаемые им извне сообщения, и, более того, сам их провоцирует. При этом он «привлекает к экспертизе» две доступные ему сферы: природно-мифологическую и социальную.

Там, где Игорь сначала говорит, а потом (убедившись в неправильности выбранного пути) начинает слушать, Святослав сначала слушает, а потом говорит. Если князь Игорь предстает в «Слове...» как коммуникатор стихийный, действующий в рамках решения сиюминутной проблемы, то Святослав – коммуникатор целеполагающий, осознающий свои стратегические цели.

Соответственно, если высказывания Игоря есть скорее следствие правильной «коммуникативной интуиции», то речь Святослава обладает логикой, группирующей ее вокруг реализации нескольких целей и задач, что сближает ее с «PR-текстом» в нашем сегодняшнем понимании. Исходя из этого, и анализ «злата слова» имеет смысл провести, исходя из этих целевых установок.

Отметим, что, по мнению исследователей, «золотое слово» Святослава — не домысел летописца и не выдумка автора «Слова о полку Игореве», а реальный факт» [3, 119]. Произнесение подобного слова в создавшейся ситуации было поступком, адекватным коммуникативной культуре описываемого периода в истории Древней Руси. При этом, конечно же (как и в случае с описанием речи Игоря), цитируя «злато слово», автор создает художественный образ князя-коммуникатора, который не является копией реального исторического лица.

В речи Святослава можно выделить две основные цели – побуждение князей к совместным действиям против половцев и позиционирование киевского престола как центра Русской земли.

Достижение этих целей построено на решении нескольких коммуникативных задач. Практически в каждом периоде, посвященном отдельному князю, в той или иной мере присутствуют повторяющиеся элементы, позволяющие решать следующие задачи:

1. Индивидуальное обращение к князьям – привлечение внимания конкретных адресатов сообщения;
2. Возвеличение князей, подчеркивание их значимости – повышение самооценки адресата, создание позитивных эмоций по отношению к отправителю сообщения;
3. Укор князьям в их прегрешениях перед Русской землей – формирование у адресата комплекса вины, желания ее искупить;
4. Описание трагичности положения Русской земли – обоснование необходимости активных действий;
5. Подчеркивание главенствующего положения киевского престола как центра объединения князей.
6. Обращения к значимым для князей ценностям – прямая мотивация для активных действий;
7. Призывы к началу объединения – побуждение к активным действиям.

Каждая задача решается с помощью конкретных коммуникативных приемов, обращенных к конкретной целевой аудитории. Аудитория – это князья, владеющие наиболее важными княжествами, входящими в состав «Русской земли». Именно к тем, от кого в наибольшей степени зависит положение Русской земли, возможность совместного отражения внешних угроз, и обращается Святослав. Так как эта аудитория очень конкретна, то Святослав пользуется возможностью индивидуального обращения к каждому из князей, используя те речевые приемы, факты, сравнения, стереотипы, которые в наибольшей степени способны побудить соответствующего князя изменить свою политику, отказавшись от

междоусобных войн и союзов с иноплеменниками и сплотившись вокруг киевского престола. Во владении разнообразным ораторским инструментарием также проявляется коммуникативная природа Святослава.

«Слово...» завершается сценой, в которой Игорь едет к Святославу. Тем самым автор стремится свести эти два коммуникативных типа, показывая важность их объединения.

Библиографический список

1. Слово о полку Игореве. Л., 1952.
2. Дмитриева Л.А. Комментарии к тексту «Слова о полку Игореве»//Слово о полку Игореве. Л., 1952.
3. Лихачев Д.С. «Слово о Полку Игореве» и культура его времени. Л., 1985.
4. Гаспаров Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве». М., 2000.

Ю.Н. Борисов
Саратов, salbei@san.ru

«Вальс Маргариты»: из наблюдений над музыкальной партитурой романа М. Булгакова

Инобытие музыки в художественном пространстве «Мастера и Маргариты» исключительно своеобразно:

1) музыка оказывается здесь в ряду стихий, из которых слагается романский космос, – вместе с землёй, водой, воздухом и, особенно очевидно, огнём;

2) музыка занимает промежуточное, связующее положение между материально-обыденным миром и мистическим, выступает вестницей проникновения, вторжения в жизнь обычных земных существ сил тревожно загадочного инфернального мира, «ведомства Воланда».

Вспомним, как меняется пространство писательского ресторана, когда ровно в полночь ударил знаменитый «грибоедовский» джаз и зазвучал фокстрот «Аллилуйя» – довольно бесхитростное сочинение для танцев, вырастающее под пером Булгакова в грандиозную чёрную мессу (реализованный в этом эпизоде принцип симфонизации прототипического музыкального материала является определяющим в построении звукоизобразительной партитуры булгаковского повествования);

3) музыка предстаёт в романе как сила материально осязаемая и чрезвычайно действенная – одна из пружин сюжетной динамики. Это и орудие Воланда: музыкой он наказывает, разоблачает (ср.: вездесущий рёв оркестра, мучающий Ивана Бездомного, безуспешно преследующего шайку Воланда [1], или эпизод с коллективным исполнением песни «Славное море, священный Байкал» сотрудниками Зрелищной комиссии), обозначает своё незримое присутствие («тяжёлый бас», под рёв оркестра поющий о любви к Татьяне; он же, исповедально звучащий шубертовским «Приютом» в бездонной черноте внутреннего пространства телефонной трубки) – и утешает (музыка Шуберта, подаренная Мастеру в финале, кстати, ассоциативно конкретизирующаяся обнаружением через ключевое слово «покой» и в контрастной соотнесённости с ранее прозвучавшим «Приютом» генетической связью с шубертовской же песней «Ты – мой покой»);

4) музыка представлена конкретными именами композиторов и названиями музыкальных сочинений, что органично включает партитуру романа в живой и внятный читателю музыкально-тематический контекст;

5) композиции булгаковского повествования свойственна строгая организованность, «партитурность» соотношения музыкальных тем, активное преобразование их воображаемо-звукового облика (родственное жанру транскрипции в собственно музыкальном творчестве) и уже отмеченное выше симфоническое развитие (обратим внимание на

композиционно-смысловую соотнесённость первого проведения музыкально-образных тем, обозначенных гротескно трансформированным полонезом из «Евгения Онегина» и фокстротом «Аллилуйя», с их симфоническим развёртыванием и взаимодействием в эпизоде Воландова бала).

Один из наиболее мощных всплесков музыкальной стихии в романе происходит в эпизоде превращения Маргариты Николаевны в ведьму (глава 10 – «Крем Азazelло»). Через музыку, обретающую плоть, физическую осязаемость, получает Маргарита предупреждение о том, что охватившее её смутное ожидание чего-то важного, пугающе таинственного, скоро сбудется: «Она совсем запечалилась и понурилась. Но тут вдруг та самая утренняя волна ожидания и возбуждения толкнула её в грудь. “Да, случится!” Волна толкнула её вторично, и тут она поняла, что это волна звуковая. Сквозь шум города всё отчётливее слышались приближающиеся удары барабана и звуки немного фальшивящих труб <...> Маргарита провожала глазами шествие, прислушиваясь к тому, как затихает вдали унылый турецкий барабан, выделяющий одно и то же “бумс, бумс, бумс” [предварение «прелюдии» к вальсу Маргариты – оstinato пляшущей щётки. – Ю.Б.], и думала: “Какие странные похороны... И какая тоска от этого “бумса”! Ах, право, дьяволу бы я заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет?.. Интересно знать, кого это хоронят с такими удивительными лицами?”

– Берлиоза Михаила Александровича, – послышался рядом несколько носовой мужской голос, – председателя Массолита» [5, 216-217]. Это голос возникшего рядом с Маргаритой Азazelло. И так начинается сюжет превращения Маргариты. Динамика его развёртывания задаётся музыкальным началом, воплощённым в виртуозном вихревом фортепианном вальсе, звучание которого, словно оmyвая

преображающуюся Маргариту Николаевну, заполняет всё окружающее пространство.

«Втирания изменили её не только внешне. Теперь в ней во всей, в каждой частице тела, вскипала радость, которую она ощутила, как пузырьки, колющие всё её тело. Маргарита ощутила себя свободной, свободной от всего <...> В это время откуда-то с другой стороны переулка, из открытого окна, вырвался и полетел громовой виртуозный вальс и послышалось пыхтение подъехавшей к воротам машины.

Сейчас позвонит Азazelло! – воскликнула Маргарита, слушая сыплющийся в переулке вальс. – Он позвонит! А иностранец безопасен [именно вальс внушает ей это убеждение в безопасности Воланда-Мефистофеля. – Ю.Б.]. Да, теперь я понимаю, что он безопасен!» (т. 5, с. 224-225).

Что же это за виртуозный вальс, музыкально представляющий, словно визитная карточка, Мефистофеля-Воланда? Анонимность этой музыки как-то не вяжется с принятой Булгаковым системой точных отсылок к источникам музыкального тематизма партитуры романа. И если музыка в данном эпизоде словно замещает Воланда, воплощает его незримое присутствие и участие в чудесном преображении героини, то искать ответ на вопрос о прототипе этой музыки следует среди произведений композиторов, близких тем, что названы или отчётливым намёком обозначены в романе в сфере собственно воландовского тематизма. А это Гектор Берлиоз (как удивительно подходит ему булгаковская формула «трижды романтический Мастер»!) с его «Фантастической симфонией» и Франц Петер Шуберт, автор «Приюта» и «Ты – мой покой». Третьим в этом ряду сам собою является Ференц Лист, автор гениальных транскрипций песен Шуберта, да и фортепианного переложения «Фантастической симфонии».

Следует обратить внимание на концептуальность, казалось бы, беглого упоминания в романе Шуберта и одного из конкретных его произведений. Нам важно подчеркнуть, что это именно интерпретация, а не иллюстративно-инкрустационное использование музыкального материала. «Разве кто-нибудь из историков музыки, – заметил И.Ф. Бэлза, – писал в былые годы о “демонизме” мастеров венской школы? И однако Ю.Н. Хохлов во введении к обширному собранию документов о Шуберте уже прямо и притом весьма доказательно говорит о “чертах демонизма у Шуберта, казалось бы, столь расположенного к людям” [Жизнь Франца Шуберта в документах. М., 1963]. Как не вспомнить здесь сцену прощания булгаковского Мастера с Воландом, который говорит ему: “... о трижды романтический мастер, неужели вы не хотите днём гулять со своей подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта?” <...> Булгаков, – подчёркивает И.Ф. Бэлза, – если, конечно, читать его *opus magnum* внимательно, отнюдь не рисует здесь образа „идиллического“ Шуберта, ибо в первой части романа рассказывается о том, как незадачливый администратор Варьете, позвонив на квартиру, из которой исчез Стёпа Лиходеев, „долго слушал, как густо гудит в трубке. Среди этих гудков, откуда-то издалека слышался тяжкий, мрачный голос, пропевший “... Скалы, мой приют...”, и Варенуха решил, что в телефонную сеть откуда-то прорвался голос из радиотеатра”. То был, разумеется, не “голос из радиотеатра“, а голос сатаны, певший шубертовский “Приют” <...> Делакура <...> засвидетельствовал в своём дневнике, что музыка Шуберта (и всех этих “мечтателей”) становится для него всё более и более непереносимой <...> и понадобился гений Листа, чтобы в полной мере раскрыть в транскрипциях песен Шуберта их романтическую трагедийность» [3, 456].

Не будет преувеличением сказать, что в понимании Шуберта и творческой разработке его тематизма М. Булгаков словно продолжает

художественно-интерпретационную линию Ф. Листа. И при конкретности обозначения художественного материала, составляющего музыкальный пласт интертекстуальной партитуры романа, отсутствие в ней Листа кажется, по крайней мере, заметным. Ведь именно венгерскому гению принадлежит мощнейшая музыкальная разработка столь важной для Булгакова фаустовской темы [4]: Симфония «Фауст», Соната си минор, Мефисто-вальсы, даже Мефисто-полька. Как-то не замечали, что при ближайшем рассмотрении (пристальном вслушивании) листовская музыкальная тема в романе есть – только не обозначена номинативно.

Мефисто-вальсы Листа вспоминаются в первую очередь при поисках прототипа вальса Маргариты. Симфоническое развёртывание эпизода преображения героини даёт и уточняющие музыкально-фактурные указания. 1) «В это время за спиной Маргариты в спальне грянул телефон»; 2) «Маргарита повесила трубку, и тут в соседней комнате что-то деревянно заковыляло и стало биться в дверь. Маргарита распахнула её, и половая щётка, щетиной вверх, танцуя, влетела в спальню. Концом своим она выбивала дробь на полу, лягалась и рвалась в окно. Маргарита взвизгнула от восторга и вскочила на щётку верхом <...> она вылетела в окно, и вальс над садом ударил сильнее».

Звукообраз танцующей щётки, которая сначала бьётся в дверь, а затем выбивает дробь на полу, – внятная отсылка к началу «Первого Мефисто-вальса» с его пульсирующими аккордовыми остинато, форшлагами, дробным размером (3/8), ритмической подчёркнутостью первых долей такта, что в совокупности выражает крайнее эмоциональное возбуждение, столь созвучное состоянию булгаковской героини. Таким образом, музыка Листа начинает звучать на страницах романа раньше, чем повествователь обозначит вступление музыки: «В это время откуда-то с другой стороны переулка, из открытого окна, вырвался и полетел громовой виртуозный вальс».

Вальс и завершает весь эпизод, доводя до предела динамическое напряжение: «Прощай, Наташа! – прокричала Маргарита и вздёрнула щётку. – Невидима! Невидима! – ещё громче крикнула она [сравнение силы звука: громовой вальс – голос Маргариты. – Ю.Б.] и между ветвями клёна, хлестнувшими её по лицу, перелетела ворота, вылетела в переулок. И вслед ей полетел совершенно обезумевший вальс» (С. 226-227).

Булгаков не детализирует развёртывание музыкального сюжета Листа, а даёт обобщённый образ одного из самых известных произведений венгерского мастера, подчёркивая те его свойства и приметы, которые в наибольшей степени соответствуют художественной задаче повествования (виртуозный размах, полётность, пьянящая страстность этой музыки, взвихрённость движения,). Для читателя, способного разгадать в вальсе Маргариты листовское сочинение, открывается целое поле ассоциативно-смысловых мерцаний, которые, думается, волновали писателя, когда в его воображении складывалась картина волшебного преображения героини. Вряд ли при этом Булгакову был важен литературный источник сюжета «Первого Мефисто-вальса» (подзаголовок: «Эпизод из “Фауста” Н. Ленау (Танец в деревенском кабачке)»). Историко-художественный контекст мефистофельской темы в романе образуют, прежде всего, ассоциативные поля Гёте, Шуберта и Листа, поддержанные инфернальными образами «Фантастической симфонии» Берлиоза, являющегося к тому же автором драматической легенды для солистов, хора и симфонического оркестра «Осуждение Фауста».

Библиографический список

1. Подробнее об интертекстуальной семантике данного эпизода см.: Борисов Ю.Н. Грибоедов в ассоциативном контексте романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Проблемы творчества А.С. Грибоедова / РАН. Отд-е лит. и яз.; Пушкинская комиссия. Отв. ред С.А. Фомичёв. Смоленск, 1994. С. 228-229.

2. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

3. Бэлза И. Литература романтизма и музыка // Европейский романтизм . М., 1973. Курсив в цитате мой. – Ю.Б.

4. На наш взгляд, горячо любимая Булгаковым оперная версия «Фауста» Гуно в качестве источника музыкальной образности в романе о Мастере присутствует скорее на периферии художественно-смыслового пространства. Ср.: «Голос Воланда был так низок, что на некоторых слогах давал оттяжку в хрип» (с. 246); «Тут опять закачались и запрыгали язычки свечей, задребезжала посуда на столе, Воланд рассмеялся громовым образом, но никого не испугал и смехом этим не удивил. Бегемот почему-то зааплодировал» (с. 278). Пародируется смех оперного Мефистофеля (например, в серенаде), и Бегемот аплодирует, воспроизводя привычную реакцию публики на оперный шлягер.

Т.Д. Белова
Саратов, belovatdmit@yandex.ru

Проблема национальной идентичности в цикле рассказов М. Горького «По Руси»

Проблема межнациональных отношений в многонациональном российском государстве, также как стремление понять, в чём заключается типологическая особенность русского человека, говоря современными словами: в чём состоит наша национальная, этнокультурная и психологическая ментальность? – особенно остро волновала М. Горького в каприйский период (1906-1913 гг.).

Писателя, жившего вдали от родины, имевшего возможность обогатить свои представления о народах Европы, частично и Америки, волновала судьба многонационального российского государства. Тревожила его опасность реального, неминуемого распада, подобного пережитому австро-венгерской империей, не сумевшей предотвратить центробежные настроения славянских и других народов. Остро стоял

перед Горьким вопрос о национальной и культурной идентичности народов России, в связи с нарастающими в стране уродливыми явлениями великодержавного шовинизма, «зоологического национализма», разного рода деформаций в сознании и поведении соотечественников в центральной России и на её окраинах.

Как следует из писем и публицистики Горького этих лет, болезненно воспринял он организацию «Союза русского народа», а идею Великой России, выдвинутую Столыпиным, и проповедь централизма в разноязычном государстве, активно поддержанную журналом «Русская мысль» во главе с П. Струве и А. Изгоевым, писатель назвал «провокацией культурного распада страны» [1, 301-319; 84-90]. Именно в этом контексте, думается, следует воспринимать пояснение автора цикла рассказов «По Руси» в письме к редактору «Северного Вестника» Д.Н. Овсянникову о сути замысла очерков: «<...> мне хотелось бы очертить ими некоторые свойства русской психики и наиболее типичные настроения русских людей, как я понял их» [2, XIV, 581].

В своём стремлении освободить «рассеянную энергию» соотечественников «из цепей различных недоумений, испугов, неверий...» поднял Горький болезненную для него тему национальных отношений в стране. Исследуя разные типы соплеменников, в первую очередь - русских людей, часто «неудавшихся», «зимних», «без корней», заблудившихся в жизни, как Губин, Калинин, герои одноимённых рассказов, как Силантьев, родом из Пскова, и его антипод-рязанец («В ущелье») и многие другие в этом цикле рассказов, писатель руководствовался такими ценностными критериями, как умение трудиться и отношение к труду, к родной земле и её красотам, к женщине, к детям. Не в последнюю очередь ставил он отношение своих героев к людям иной веры, к их культуре, бытовому укладу, психологии, жизненной философии.

По этой линии автор цикла рассказов «По Руси» занимает одно из ведущих мест на пути целостного художественного осмысления основ национальной аксиологии и онтологии, подтверждает справедливость идеи «восприятия литературы как одной из сфер воплощения русского национального характера» [3, 10]. Что является одной из актуальных задач современного отечественного литературоведения. Интересна в этом плане переписка Горького с И.С. Шмелёвым в январе-марте 1910 года, где писатели подняли сложный вопрос о непростом подходе к отражению «драгоценного, нашего, русского юного недовольства жизнью». Восхищенной верой Шмелёва в «народ, который в своей культурной скудости, стиснутый клещами и колодками ... вечно голодный», всё же смотрит «добрыми глазами», тоскует и всё же «выдвинул, выбросил во всё человечество колоссов ума, сердца, простоты, шири душевной, крепкой мысли», Горький призывал собрата по перу говорить «просто о любви к берёзам, осинам, к волкам, снегам и вьюгам, а главное – «о любви к русским людям, подросточкам мировой истории». По его словам, в данный момент нужны не пафосные суждения о народе, а освещение реалий бедственной отечественной повседневности. Говоря об «исторической молодости» россиян в сравнении с другими народами, Горький заметил, что это обеспечило «нам недурную психику» и поможет в будущем «вливать в сумму общечеловеческой работы много свежих сил» [4, 8, 44].

Своё художественное видение проблемы национальной идентичности типов русской жизни писатель запечатлел к этому времени в цикле Окуровских повестей и вплотную подошел к реализации важнейшей историософской и этнокультурной задачи в цикле рассказов «По Руси». Не удивительно поэтому, что здесь, наряду с многоликими русскими людьми, значительное место занимают восточные типы, не замеченные и не прокомментированные нашими исследователями [5]. Между тем, отголоски восточного – будь то внутреннее, на уровне психики, образа

мыслей русских людей, что Горький акцентировал в статье «Две души» (1915), или чисто внешнее – проявляются в рассказах повсеместно: то в отдельных деталях («китайские усы» на лице русского бондаря Кешина в рассказе «Тимка»), то в монгольском лице весёлого холостяка Шамова («Вечер у Шамова»), то в облике конфетчицы Зины, стройной брюнетки «с монгольским лицом и раскосыми глазами» («Легкий человек»), то в откровениях «легкого человека» наборщика Сашки: «Я люблю веселых людей – евреев, татар, ты гляди, как хорошо татары смеются...» [2, XIV, 513].

Даже в рассказе «Женщина», преимущественно о русских людях, писатель встраивает в образную систему восточный город на берегу «рыжей Куры», запечатлев колоритны образы аборигенов-обитателей Метехского замка, не дружелюбных к собрату по неволе [2, XIV, 291-292]. Здесь же автор передает эмоциональное восприятие восточной песни, которая «звуками своими говорит что-то приятное сердцу, больно трогательное её». Такая палитра эмоциональных проявлений помогает автору зафиксировать непростую ситуацию межнациональных отношений на Кавказе.

В другой цветовой гамме, ласкающей глаз, предстаёт город юности писателя, Казань («На пароходе»). С палубы парохода на фоне тонкой, розовой пелены рассвета, повествователь видит «главы церквей и мечетей в голубом небе, как бутоны странных цветов. Серая стена кремля опоясывает их. И выше всех церквей – грустная башня Сумбеки». Лирически окрашенный образ другого восточного города и нескрываемое сострадание «очаровательной и добродетельной» героине одного из татарских преданий наслаивается на живописную картину праздничного волжского берега. В поле зрения художника попадает «пёстрое, богатое село Услон, ярко одетые бабы и девки радужно плывут по улице» [2, XIV, 264]. Эта весенняя, праздничная картина на фоне лучей восходящего

солнца создаёт духоподъемное настроение, ощущение родства душ и культур, жизненной гармонии.

Не принимая идеологических устремлений ряда соотечественников (К. Леонтьев, В. Розанов и др.) на Восток, опасных, по его мнению, неизбежностью для России стать провинцией Китая, что вызывало критические нарекания по его адресу [6, 215], Горький вместе с тем решительно возражал и против враждебного отношения соплеменников-христиан к людям другой веры, другой национальности. Отчетливо непривлекателен солдат-рязанец («В ущелье»), который откровенно не любит молокан. Не мучаясь угрызениями совести, вспоминает он о жестоких сражениях с текинцами, об отнятых жизнях коренного населения, с оружием в руках защищавших свою песчаную, голую землю.

Явно проигрывает в сравнении со своими работниками суетливый Устин Сутырин, хозяин постоялого двора («Ералаш»). Портретная характеристика Мустафы, мудреца и статного красавца, контрастно оттеняет невзрачную внешность Сутырина, похожего на цыплёнка. Сюжет рассказа основан на явном контрасте разумной степенности людей мусульманской веры и бестолкового поведения русского, «маленького человечка», ревнивого до безумия свёкра красавицы Марии, влюблённой в Мустафу.

Устами молодой вдовы, внутренне родственной лесковской «леди Макбет Мценского уезда», автор озвучил мечту женщины, оказавшейся в плену церковных догм: «Уж крестились бы все в одну веру, без забот...». При этом молодая, полная жизненных сил женщина, признает, что «Христова вера лучше, а мужики – хуже. Татары вина совсем почти не пьют, да и не дерутся» [2, XIV, 376].

Мысли Марьи основаны на практическом опыте и живых наблюдениях, но они, к сожалению, не стали общепринятыми. В действительности господствуют иные взгляды, их выразителем предстает

мрачный философ города Бучева Антипа Вологонов («Нилушка»), убежденный в том, что «женщина – первая помеха всякому делу в жизни сей». Подкрепление своих мыслей женофоб ищет в «исторических преданиях». Согласен он с тем, что «мухамеданские нации – а также и жидаы понимают это издревле, они женщину держат в полном затмении, на заднем дворе. Женщина должна служить для приплода...» [2, XIV, 210].

Так автор рассказов полемизировал с идеями В.В. Розанова, автора брошюры «Красота в природе и её смысл» (1895), по мнению которого, назначение женщины лишь в том, чтобы «быть усвоенной»... Типы, подобные Вологонову, Сутырину, взяты из жизни, навеяны автору впечатлениями от главы семейства «ловцов» Кадочкиных, крестьян Сергачского уезда Нижегородской губернии, который «инородцев ... ненавидел, всегда плевал вслед им, и вся его семья не допускала инородцев в свою артель» [2, XIV, 627].

Верный идеям единой планетарной культуры, Горький стремился утвердить в своих рассказах пафос интернационализма. «Еврейский вопрос», не раз поднимаемый писателем на протяжении всего творческого пути, получил свое художественное воплощение в рассказе «Калинин». Устами одноименного героя он вводит образ обрусевшего еврея, штабного писаря Лукьянова. Странствующему собеседнику повествователя запомнился «отличный человек» прямых и бесстрашных мыслей, талантливый музыкант, «незабвенно» игравший на гитаре. Импонируют его мысли о безграничных возможностях человека: «В жизни всего возможно достичь...». Ясна и разумна его философия активной, деятельной жизни. Вместе с тем от соплеменника редко услышишь, что всё существующее – «от простейших людей: человек не рождается генералом, но достигает звания». Предметным уроком русскому человеку, живущему по Священному писанию, звучат слова иноверца писаря о том, что

«женщина – начало и конец; и нужно её стихами брать...» [2, XIV, 342], то есть искать пути духовного сближения людей.

На пути национальной идентичности и межнациональной общности в рассказах Горького обозначена ещё одна проблема – языковая, как тяжелая преграда в сфере общения людей. Это явление наблюдается в рассказах «На Чангуле», «Ералаш», в истерических воплях Сутырина после невнятного сообщения работника Ясана об исчезновении одной пудовой гири: «Гирь бул по пуд чetyр, бачка, стал – тыри! Куда девал – не снай!». Устин заорал в исступлении: «Бултыри, сталтыри – дьяволы! Тыщу лет живете... Прохожий, вот – гляди: тыщу лет живут!» [2, XIV, 377]. Сам он тоже не смог вразумительно выразить своё неудовольствие.

В рассказе «Вечер у Шамова» эта проблема связана с образом одного из гостей так называемого интеллигентного круга, колоритной фигуры бывшего члена окружного суда, шестидесятилетнего татарина Тулуна. «Огромный седой человек с длинными усами» объехал «всю Русь», «бывал за границей, но рассказать ничего не может», хотя «печатает хорошие рассказы в охотничьих журналах». Речевой барьер сопровождается мучительным нервным напряжением: в спорах, замечает повествователь, белки его глаз «густо наливаются кровью, и тогда глаза удивительно похожи на раскалённые угли» (2, XIV, 389). Предмет спора, между тем, часто серьёзный: государство и личность, его энергия, воля и совесть, посягая на которые, государство ничего не даёт человеку. По уровню и предмету волнений Тулун оказывается выше всех в салоне Шамова. Не может сравниться с ним и красавица Локтева, которая увлекается фантазиями Елены Блаватской, идеализирует индусов и Индию.

Таким образом, в своем стремлении «помочь развитию самосознания новой России» автор цикла «По Руси» осветил тревожащие его негативные явления в образе мыслей и поведении соотечественников. По этой линии он явился продолжателем гражданских традиций, заложенных

М.Ю. Лермонтовым в поэме «Мцыри», Л.Н. Толстым в повести «Хаджи-Мурат». С чувством острой боли и беспокойства гражданина вскрыл Горький устойчивые изъяны не только своего времени, но и нашей повседневности. Выразителями здорового начала, отрицающими такого рода деформации, явились в цикле не только повествователь, лицо автобиографическое, но и такие герои, как Павел Силантьев («В ущелье»), Татьяна («Женщина»), поручик Хорват («Кладбище»), отчасти Марья («Ералаш») и немногие другие. Появление и присутствие их в рассказах, несмотря на печальный исход их жизненных судеб, подтверждало мысль Горького об исторической молодости россиян, что обеспечило нам, наряду с реалиями бедственной отечественной повседневности, «недурную психику», а это поможет в будущем «вливать в сумму общечеловеческой работы много свежих сил».

Библиографический список

1. Подробнее см.: Белова Т.Д. Эволюция эстетических взглядов М.Горького (1890-1910-е годы) в контексте культурологических исканий эпохи. - М.: изд-во МГОУ. 2004. 343 с; она же. Заветы и предостережения М.Горького-публициста начала 1910-х годов //Максим Горький: взгляд из XXI века. Горьковские юбилейные чтения 2008 года: Материалы Международной конференции (Москва, 2008 г.). М., 2010. 358 с.
2. М.Горький. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука. 1968- 1976. Т. XIV.
3. Голубков М.М. Русская литература XX в.: После раскола. – М.: Аспект Пресс. 2001.
4. М.Горький. Полн. собр. соч. Серия II. Письма: В 24 т. Т. 8.- М.:Наука». 2001.
5. См.: Волков А.А. Путь художника. М.Горький до Октября. М., 1969; Муратова К.Д. М.Горький на Капри. М., 1971; Овчаренко А.И. М.Горький и литературные искания XX столетия. М., 1971 и др.; Обошла, к сожалению, эту проблему и Н.Н.Примочкина, автор серьезной статьи «Антиномия «Восток-Запад» в мировоззрении и творчестве М.Горького // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2005, том 64, №1.
6. Следует заметить, что в статье «О современности» (1912 г.) Горький пояснил: «Да не будет мне приписано воинствующего и ненавистнического отношения к Востоку – это было бы ошибкой. Я лишь против мечтательности и бездейственности свойств, не мною признанных характерными для души Востока, которые столь долго держали его в своём цепком и ослабляющем плену» // См.: Публицистика М.Горького в контексте истории. Материалы и исследования. Вып. 8. М.: Наследие. 2007

Р.А. Бакиров
Казань, r1nt@ya.ru

Потенции литературной маски «простака» в поэзии Н.А. Львова.

Литературная маска «простака» представляется одним из ключевых элементов творческого сознания Н.А. Львова. В плане внетекстовой формой ее проявления выступает у Львова, к примеру, известная житетворческая «поза дилетанта» [1; 4; 5], в архитектонике же произведений она проявляется в самых разных своих модификациях, следуя тенденциям литературы конца XVIII века [2; 6; 9], реализуясь как в авторском, так и персонажном планах. «Простачная» маска как цельнокупное и мировоззренческое явление в поэтики Львова предполагает наличие определенной эволюции художественного сознания автора и некоторое движение от неявных, «затененных» проявлений масочности, которые мы можем назвать «потенциальными», к более ярким и полноценным экспериментам. В данном случае мы лишь вкратце рассмотрим наиболее сложноразличимые и нехарактерные примеры реализации этого феномена в поэзии Львова.

С этой точки зрения, «Труды четырех разумных общников» представляются нам важным и недооцененным исследователями этапом становления творческого кредо поэта. Именно здесь мы видим первое в поэзии Львова активное включение масочной поэтики в структуру произведения на всех его уровнях, от формального до идейно-тематического. Примечательно, что открывает этот рукописный журнал программное с точки зрения молодых составителей стихотворение Львова «Во что труды употребить?..»: «Во что труды употребить? / Писать

желанье коль имею. / О муза! тщишь в том пособить; / Люблю тебя, сказать то смею. / Знать хочешь: делать то на что? / Увидишь с слов начальных то» [7, 23]. С одной стороны, здесь очевидна определенная декларативность и заданность произведения как любого акростиха [8, 35] – начальные буквы строк отвечают на вопрос, поставленный в его начале: «Во что труды употребить?» - «ВПОЛ<Ь>ЗУ». Данный принцип станет в дальнейшем девизом всей жизни Львова. Однако не менее важна, с другой стороны, может быть и вторичная в данном случае, авторефлексия поэта, размышления о методологической основе своего творчества. В поэтической философии игры необходима как раз «авторефлексия, автонимический тип письма – то есть обращение к художественным приемам, показывающим, что автора занимает как результат поэтического труда, так и сам процесс письма, создания поэтического текста. Он и творит, и анализирует написанное» [12, 309]. Именно этот принцип станет одним из основных для формирования в поэзии Львова игровой маски.

Развивается подобная манера самонаблюдения и в другом стихотворении юного Львова «Хочу писать стихи, а что писать не знаю...»: «Хочу писать стихи, а что писать, не знаю, / На что же знать сие? перу себя вручаю. / Любезное перо! полезное пиши / И слабый замысл мой читателю внуши» [7, 23]. Примечательно, что уже здесь авторефлексия переходит в маску «простака». Сначала лирический повествователь рассуждает о том, что ему не удастся найти тему для своего творчества, а затем он признается в своей «творческой недееспособности»: перо (даже не традиционная Муза!) оказывается творчески умнее автора с его «слабым замыслом». Далее приводится список дел, совершенных за день автором [7, 23-24], который не отличается особой «умностью». Между тем, то, что поэт лишь надел маску «простака» и играет с читателем, становится ясно при отстраненном взгляде на произведение: несмотря на свое признание, у автора получилось написать стихотворение, притом с

вполне определенным философским подтекстом. Относительно этого львовского произведения важно также то, что «гражданскому пафосу здесь противопоставлено интимное звучание слова — его способность выразить личное чувство, воссоздать стихию жизни в непосредственной череде встреч, лиц, отношений, занятий и развлечений. Вместе с тем это не только автопортрет Львова, но и коллективный портрет его друзей по полку и школе. Более того, Львов кардинально изменяет отношения в системе автор — текст — читатель: отныне Харламов, Сумароков, Навакшинов, Ермолаев, Аплечеев — и герои стихотворения, и его читатели» [8, 36]. В дальнейшем Львов будет активно использовать этот свой новонайденный прием, выстраивая многочисленные гораздо более явные «простачные» маски-модели друзей в своих текстах – наиболее ярким примером этого будет, конечно, «Путешествие на Дудорову гору», а также многочисленные послания [4] и фрагменты эпистолярия [11].

«Затененную» форму маски «простака» мы можем видеть в сентименталистски ориентированных экспериментах Львова – в основном, конечно, в песнях. Здесь наблюдается большее следование сентименталистскому канону изображения автогероя, приближенного скорее даже к «ролевому герою» (учитывая, что литературная маска здесь по степени своей условности является особым усредненным типом лирического «я» в известной модели, на полюсах которой располагаются ролевой герой и лирический субъект), при сохранении черт доминирующей у Львова предромантической поэтики [4]. Основными качествами «нежного певца» сентиментализма, как мы помним, является его рассеянность, крайняя степень сострадательности и вообще чувствительности, отдаленность от света и бескорыстие [3, 150] – то есть, по сути, с точки зрения рационального внетекстового начала, любой сентименталистский герой изначально по своей сути слегка «простачен» (руссоистская философская концепция также вполне с этим согласуется).

При этом «сентименталистский дискурс» не терпит релятивизма и скрытой неоднозначности, поэтому понятие масочности как сложной многовариантной структуры мало применимо к таким текстам. Так что и относительно львовских опытов такого рода можно говорить лишь о некоем векторном стремлении к авторской маске «простака». В полном соответствии с поэтикой сентиментализма автогерой Львова оказывается погружен в определенную атмосферу, особый внутренний мир произведения, во многом обусловленный жанровыми сентименталистскими моделями, соответственно, и вся его логика и аксиологическая система подчиняется этой атмосфере («Куколка»). «Глупость» автогероя здесь становится только добродетельным качеством, так как позволяет истинно приобщиться к сентименталистскому миру любви и природы [3]. Примеры подобного рода обширно разбросаны по львовским «Стихам для вокального исполнения». В некоторых случаях рождается определенное противоречивость уже внутри сентименталистской поэтики, что вновь актуализирует у Львова маску «простака». Так, например, в отрывке «Весна» из «Дуэтов на музыку Жирдини, в Лондоне печатанную» герой грустит о том, что: «Цветами уж покрылись / И луг, и поле вновь, / С весною воротились / И радость, и любовь. / Счастливый веселится, / Он видит рай земной; / А мой лишь дух томится, / Жестокая, тобой» [7, 52]. Если учесть, что Весна в поэтике сентиментализма является определяющим временем года, часто осмысливающуюся «как дар Бога человеку» [10, 51], то вполне закономерно обращает на себя внимание противоречие между внутренним настроением героя и природным разливом любви вокруг – в этом «зазоре» и возникает маска «простачного» автогероя, не понимающего всю красоту внешней природы и вносящего этим диссонанс в общую картину (и в этом, по сентименталистской логике – глупца). Однако та же поэтическая логика сентиментализма снимает это противоречие: герой удручен лишь

«жестоккой» холодностью любимой, а в сентименталистской картине мира любовь как категория чувственная и динамическая (являющаяся движущей силой развития сюжета и мотивной системы) обладает иногда большими правами, чем духовно-природное соответствие как характеристика статуарная и скорее фиксирующая. Так что и здесь авторская маска «простака» оказывается стертой и слаборазличимой сквозь фундаментальные сентименталистские категории – скорее потенциальной, нежели полноправной масочной формой. Все вышесказанное характерно практически для всех опытов Львова в жанре сентименталистской песни. Здесь выстраивается определенный образ стихотворного повествователя, определяемый особенностью поэтики этого направления. Однако во множестве других произведений Львова мы видим своеобразный «разгул» модификаций маски «простака», гораздо более сложных по своей структуре и требующих пристального изучения.

Библиографический список

1. Западов В.А. Проблема литературного сервилизма и дилетантизма и поэтическая позиция Г.Р. Державина / В.А. Западов // XVIII век. Сборник 16. – Л., 1989. – С. 56-75.
2. Каргаполов Н.А. Игровое начало в «Почте духов» (К проблеме художественного метода И.А. Крылова-прозаика) / Н.А. Каргаполов // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. - Л., 1983. – С. 99-111.
3. Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма / Н.Д. Кочеткова – СПб., 1994. – 281с.
4. Лазарчук Р.М. Послание Н.А. Львова и его роль в литературной борьбе 1790-х – начала 1810 – х гг. / Р.М. Лазарчук // Филологический сборник (статьи и исследования) - Уч. записки Лен. Гос. пед. Института им. А.И. Герцена. Т. 460, – Л., 1970. – С. 29-45.

5. Лаппо-Данилевский К. Ю. Кружки, салоны... Как и что изучать? / К.Ю. Лаппо-Данилевский // Von Wenigen: От немногих. СПб., 2008. - С. 59—76.
6. Ларкович Д.В. Авторские маски в поэтической системе Г.Р. Державина / Д.В. Ларкович // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2011. – 2 (13). – С. 79–86.
7. Львов Н. А. Избранные сочинения / Н.А. Львов - Кельн; Веймар; Вена; СПб., 1994. — 422 с.
8. Милюгина Е.Г. Н.А. Львов. Художественный эксперимент в русской культуре последней трети XVIII века: дисс. на соиск. уч. ст. д.филол.наук / Е.Г. Милюгина – Великий Новгород, 2009. – 405 с.
9. Осьмухина О.Ю. Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX в. (генезис, становление традиции, специфика функционирования) / О.Ю. Осьмухина - Саранск, 2008. - 188 с.
10. Пашкуров А.Н. Категория возвышенного в поэзии русского сентиментализма и предромантизма: Эволюция и типология / А.Н. Пашкуров - Казань, 2004. – 212 с.
11. Пашкуров А.Н. Феномен «игрового» отрывка в письмах М.Н. Муравьева и Н.А. Львова (1770-1790-е годы) / А.Н. Пашкуров // Михаил Муравьев и его время: сборник статей и материалов Второй Всероссийской научно-практической конференции «Михаил Муравьев и его время». – Казань, 2010. – С. 43-51.
12. Скворцов А.Э. Игра в современной русской поэзии / А.Э. Скворцов – Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 2005. – 364 с.

О.В. Журчева
Самара, janvaro@mail.ru

**Тема детства как новая реализация
идеи судьбы в новейшей драматургии**

Каждый момент в истории общества выводил на сцену героя определенного возраста, поскольку время требовало от драматургии

специфической рефлексии или специфических поступков, свойственных определенному психологическому типу и жизненному опыту, необходимых для решения коренных вопросов времени. Ребенок, подросток не часто выходил на сцену в русской драме, образ ребенка почти не был востребован театром. Тем удивительнее то, что современная «новая драма» предлагает большое разнообразие сюжетов, где действующими лицами на сцене должны быть дети, начиная с 4-5 летнего возраста в пьесе В. Леванова «Выглядки», с многочисленных «трудных подростков» в драматургии В. Сигарева и Ю. Клавдиева заканчивая инфантилами, существующими в «детском мире» вплоть до зрелого возраста. Особенно разительными примерами постоянного погружения героев в детство могут служить пьесы К. Драгунской «Русскими буквами» и М. Угарова «Облом-off».

Вот приблизительная типология пьес, посвященных «детской» теме:

А) Целая серия пьес о детях и подростках (но не для детей) В. Леванов «Сердце малолетки», Ю. Клавдиев «Собиратель пуль», Н. Ворожбит «Галка Моталко», В. Сигарев «Волчок», «Пластинин», А. Чичканова «Кукушонок», Я. Пулинович «Наташина мечта» и др.

Б) Дети сменяются молодыми, очень молодыми людьми, не столько по возрасту, сколько по мировоззрению, по жизненному опыту: Н. Коляда «Играем в фанты», В. Сигарев «Фантомные боли», Ю. Максимова «Я убил Лору Палмер», Ю. Клавдиев «Пойдем, нас ждет машина» и др.

В) Пьесы не про детей, а про взрослых, но инфантилизм, верность единственной родине – детству присутствует в пьесах Н. Коляды «Полонез Огиньского», М. Угарова «Облом-off», К. Драгунская «Русскими буквами», О. Михайловой «Русский сон» и др.

Г) Своего рода вершиной идеализации детства и детскости как спасения от внешнего мира стала одна из последних пьес Ярославы

Пулинович «Я не вернусь» и пьеса Анны Богачевой «Учиться, учиться, учиться».

Таким образом, мир детства в самых разнообразных ипостасях вступил в драматургию и на сцену. Прежде, чем разобраться в особенностях изображения судьбы ребенка в новейшей драме, ребенка как героя со своим сюжетом (чаще повествовательным, чем действенным), нужно разобраться и вспомнить истоки эпической традиции складывания сюжета героя, его судьбы, его жизненного пути в целом или во фрагментах.

В фольклоре и литературе сложилась в веках определенная эпическая традиция разворачивания жизненного пути героя. Связана она, как известно, с комплексом обрядовых инициационных действий. Особенность этих обрядов – их трехчастность: во-первых, выделение индивидуума из социума; во-вторых, пограничный период, связанный с пересечением границы миров и пребывание в чужеродном, враждебном мире и испытания, которым подвергает его (индивидуума) враждебный мир; в-третьих, возвращение, реинкорпорация индивидуума в социум в новом статусе человека способного к творческой и репродуктивной (в самом широком смысле) деятельности.

В определенном смысле, инициация, видимо, действительно содержит модель почти всякого повествовательного текста, где формируется само понятие героя (выделение индивидуума из социума), для которого уход из дома, физические или духовные испытания и возвращение стали рамкой и одновременно содержанием сюжета. Соответственно, для почти любой модели сюжета героя становятся важными понятия Дом и Путь; Путь как Путешествие, Странствие. Представление о Доме как некоем центре, соотносимым с сакральным центром (алтарем, храмом, мировым деревом и др.), соединено с понятием Пути, т.е. с тем, что связывает самую отдаленную периферию с центром и,

одновременно, все объекты, заполняющие пространство, воедино с высшей сакральной ценностью. Герой-путник, преодолевающий Путь, совершает подвиг. Путь, несмотря на свою незакрепленность в реальном пространстве, обязательно имеет начало и конец как соединение своего – чужого, внутреннего – внешнего, близкого – далекого, сакрального – профанического пространств в одном сюжете. В конце – доступ и приобщение к неким сакральным ценностям мира, духа [1, 340-342, 352].

Все эти рассуждения об сюжетной и героиней традиции необходимы для того, чтобы констатировать, что современная драма стремится всячески разрушить и дискредитировать ее, т.к. она не соответствует судьбе современного человека в современном мире. Для этой дискредитации новейшая драма выбирает тему ребенка, подростка, молодого человека, т.е. героя, вступающего на путь испытаний, или героя, который намеренно на этот путь не вступил и вступать не собирается. В этом отражается мировоззрение авторов новейшей драмы: механизм, запущенный в начальные времена, сломался, мир дисгармоничен, двигаться некуда, а значит и будущего, ближайшего, реального, или далекого, гипотетического, у человечества нет.

Движение «новая драма» начиналось с утверждений, вроде высказывания Павла Руднева, что: «Новое театральное искусство непременно должно созреть на поле социальных идейных конфликтов, а некоторая агрессивность подачи есть неизбежный атрибут культурной борьбы. Борьбы, которая очень похожа на классовую – бунт молодых и рассерженных против респектабельного и комфортабельного театра» [2, 164]. Это значит, что главным героем становился очень молодой человек, с определенной провокативностью высказывания и социальной жесткостью формулировок. Именно такой герой должен был создавать театр с активной социальной позицией, театр, делающий хотя бы попытку влиять на общество. Говоря о «воскресении» героя, новодрамовцы намекали

прежде всего на возвращение активного героя и как следствие переживающего духовный рост или нравственное совершенствование.

В пьесах, в центре которых дети, всегда трагический смертельный исход любой изначальной драматургической ситуации. Гибель ребенка в окружающем мире изначально predetermined неким проклятием, судьбой, роком. Ребенок не только не проходит ни одной из стадий взросления, он даже и не рассчитывает на то, что когда-нибудь повзрослеет. Каждая такая пьеса чем-то напоминает плач самого ребенка по себе же, независимо от того выстроен материал пьесы монологически или диалогически.

В «Выглядках» Леванова – запертые, голодные, лишенные помощи и любви взрослых совсем маленькие дети, их реплики – предчувствие конца жизни. В пьесе «Сто пудов любви» Леванова – монологи девочек, пишущих письма своим кумирам, эстрадным артистам. В самих монологах вроде бы нет трагизма, но мечта, сформулированная в этих письмах недостижима – и результат не разочарование, не душевный кризис, а шаг с крыши дома. По-другому, с видимой сменой событий протекает сюжет «Собирателя пуль» Ю. Клавдиева, но протекает он по логике, которая может быть выражена в цитате из пьесы Ю. Клавдиева «Собиратель пуль»: *«Наступает ночь, всякая мерзость продолжает происходить в мире, но никому нет до нее никакого дела»* [3, 252]. Это по сути дела описание субстанционального состояния мира, которое никто не может изменить, потому что оно существует не только извне, но и изнутри человека, этот мир созерцающего. Безымянный мальчик, герой пьесы, в реальной жизни терпит только унижения, страдания, издевательства родителей, учителей, сверстников, но подлинная жизнь его происходит в воображении, где он построил другой, как ему кажется справедливый мир, мир войны между воображаемыми племенами: благородными стрелками «собирателями пуль» и подлыми «древоточцами». Пьеса начинается и заканчивается

сценой на кладбище: сначала мальчик свидетель чужих похорон, он словно бы привыкает к этому месту, к земле, к кладбищенскому пейзажу; в финале – он по сути дела приходит сюда умирать. Мальчик проходит свой путь не только безымянным (инициируемый получал новое имя только когда реинкорпорировался в социум после пересечения границы и испытаний), но и не в реальности, а в воображении, где он мстит, мстит, мстит своим обидчикам, убивая их одного за другим. Все казалось бы состоялось: есть пограничное пространство – кладбище, есть события, испытывающие мальчика, но нет и никогда не произойдет приобретение сакрального жизненного опыта, т.к. он, очевидно, потерян вообще. Герой всегда один, он вроде бы и находит, хотя бы иллюзорный, путь, но выход из сложившейся житейской ситуации неизбежно приводит ребенка к смерти. Лишение ребенка жизни, а это почти всегда самоубийство – это, в первую очередь, лишение общества будущего, т.к. оно этого будущего недостойно, поскольку потеряло некий вековечный культурный опыт и утратило некое разумное мироустройство.

Еще одной сюжетной моделью становятся пьесы об инфантильных героях, героях так и не прошедших свой жизненный путь, не внедренных в социум, ищущих спасения от жизни в детскости поведения и в воспоминаниях о прошлом. Можно сказать, что новая драма началась с подобного сюжета и подобного образа. Это «Смерть Ильи Ильича» Михаила Угарова.

Наиболее репрезентативными по сюжету и непроговоренными по авторской концепции мира стали, пожалуй, пьеса Анны Богачевой «Учиться, учиться, учиться» 2008 года и киносценарий Ярославы Пулинович «Я не вернусь» 2010 года. Главная героиня первой пьесы – молодая женщина Наташа Ковалева, которая в результате серьезного психологического потрясения не хочет больше взрослеть, вступать в мир «больших» проблем. Год за годом она остается старшеклассницей,

переезжая из города в город, переходя из школы в школу, учиться в десятом классе, чтобы еще и еще раз пережить выпускной вечер. Критика оценила эту пьесу как гламурную сказку о вечной молодости и вечном празднике.

Но эта история нашла свою поддержку в сюжете сценария Пулинович, совсем не гламурного содержания. Молодая женщина Анна, вполне успешная, делающая научную карьеру в вузе (защитила диссертацию по Мамину-Сибиряку и собирается ехать со своей темой с лекциями в Америку) обнаруживает, что ее могут со дня на день арестовать на распространение наркотиков. Поскольку она отличается subtilностью и физической хрупкостью, она покупает себе подростковую одежду, выбрасывает документы, попадает в детприемник, откуда убегает с новой подругой Кристиной. Они автостопом едут из Екатеринбурга во Владивосток к Кристиной бабушке, у которой свой дом, собака Азор, куры и два поросенка. Кристина на дороге умирает от воспаления легких, и Анна, выдав себя за подругу, доезжает, наконец, до бабушки, поселяется там, заканчивает девятый класс на одни пятерки. В общем, казалось бы, меняет судьбу.

Деформация эпической схемы очевидна: пройдя часть жизненного пути, многочисленные и серьезные испытания, героиня не входит в новое качество личности, а возвращается в детство, потому что с ребенка меньше спроса, на нем меньше ответственности, его больше жалеют даже в этом жестоком мире. Ни Богачева, ни Пулинович никак не формулируют причины такого гиперинфантилизма, они просто демонстрируют некий видеоряд, смену сценок-картинок.

Даниил Дондурей много лет назад в 2006 году по поводу «новой драмы» писал, что «в нашей культуре существует кризис смыслов <...> «новая драма» – единственный вид культуры, которая смотрит в будущее» [4, 496]. Да, действительно, «новая драма» очень пристально смотрит в

настоящее, в настоящем она видит уже изуродованных молодых людей, обреченных на смерть детей, взрослых, впавших в детство, так какое будущее она видит?

Библиографический список

1. Топоров В.Н. Пространство, Путь // Мифы народов мира. М.: Российская энциклопедия, 1994.
2. Цит. по: Самусенко А. Найти нельзя не искать. Герой «Новой драмы-2005» // Октябрь. 2005. № 12.
3. Клавдиев Ю. Собиратель пуль // Клавдиев Ю. Собиратель пуль и др. ордалии. М., 2006.
4. «Новая драма» в зеркале критики // Новая драма: [пьесы и статьи] / вступ. ст. Е.Ковальской. СПб.: СЕАНС: Амфора, 2008.

Л.В. Зимина
Саратов, larvladzim@yandex.ru

О поэтике заглавий сказок и сказочных циклов Л. Петрушевской

Художественные искания Петрушевской-сказочницы исследователи единодушно считают новаторскими и в приемах освоения жанра, и в средствах создания сказочных персонажей, и в языке. Кому-то, правда, кажется неожиданным сам факт обращения сугубо серьезного автора к столь «несерьезному» жанру.

«Людмиле Стефановне, – звучит в критике, – надоело быть бытописательницей коммуналок и семейных неурядиц, поэтому она решила переквалифицироваться в «девушку в голубом» и <...> рассказывать незамысловатые историйки, незатейливые сказочки, которые, как известно, и намек, и кой-кому урок» [1].

Ольга Славникова по этому поводу проницательно заметит, что Петрушевская не случайно в одночасье «ударилась писать сказки», ведь и ее «“Песни восточных славян” уже были сказками, обработкой городских фольклорных «страшилок». ... Но в этих как бы страшных сказках все совсем не так страшно, как в «несказочной» прозе» [9, 58]. Действительно, сказки Петрушевской (особенно «дикие животные», с характерным набором легко узнаваемых социально детерминированных персонажей) стали «как бы уменьшенными – пусть где-то и более концентрированными за счет лаконичной сказочной пластики – вариантами прежних прозаических вещей» [9, 59].

Однако главным на этом пути нам видится движение писательницы от характерной для нее прежде всепоглощающей черноты «времени ночь» к побеждающему здесь Добру и Свету. Не случайно в интервью Российскому радио летом 2000 года она поясняла: «Новелла предполагает печаль, сказка – свет» [10, 223]. Один из недавних сборников ее «волшебных историй» так и назван – «Город Света»(2005). Горизонт ожиданий, открывающийся для читателя этим заглавием, вполне оправдан содержательной составляющей рассказанных здесь историй. Герои их наперекор обстоятельствам и с помощью фантастических превращений обретают Свет, стремясь, порой, к вещам менее значимым. Основной проблематикой здесь становится мир человеческих отношений, где главное – любовь во всех ее проявлениях. Проблемы обретения семьи («Отец»), беззаветной материнской любви («Матушка капуста»), таинство любви к ближнему («Принцесса Белоножка», «За стеной»), неповторимость и ценность индивидуума («Девушка Нос»), вопрос о выживании у нас наиболее слабых и незащищенных – стариков и детей («Две сестры») – вот далеко не полный перечень интересующих писательницу тем, что проявлено уже на уровне заглавий сказок.

Красноречивы авторские уточнения в названиях и других аналогичных сборников Л. Петрушевской – «Сказки для всей семьи» (1993), «Сказки, рассказанные детям» (1993). Последний включает подборку историй, озаглавленную возгласом ребенка, замороженного волшебным миром сочинительства, желающего скорее услышать продолжение и торопящего: «Ну, мама, ну!».

Будто предупреждая сомнения тех, кто не верит в серьезность намерения писательницы рассказывать добрые сказочные истории, она издает целый цикл их под названием «Настоящие сказки» (1997). Все они действительно *настоящие*, с традиционными зачинами, фантастическими сюжетными ходами, с волшебными превращениями и неперенными хеппи-эндами. Героями становятся и злые колдуны, и добрые волшебницы, и принцы с принцессами, и кукла Барби с Еленой Прекрасной, печальный мальчик Кузя и нищий дед Иван, чудесные девочки-старушки и обычные пенсионеры, и даже летчики и работники телевидения. Иногда печальный настрой сказительницы передается героям, а значит и нам, читателям, но ведь по законам этого жанра никто и не обязан нас непременно смешить. Тем более что и написаны эти сказки скорее для взрослых, чем для детей, а если и для них, то уже повзрослевших, успевших понять, что дары фей не всегда приносят счастье, да и сами феи далеко не всемогущи. «В сказках для детей, – пояснит однажды писательница, – я тоже прячу некоторые вещи посложнее, чтобы они были понятны разным людям по-разному. Такие маленькие подробности и кое-какие мысли для собственного удовольствия...» [5, 324]. Возможно, эта писательская сверхзадача и помогает ей разрушить сложившийся стереотип восприятия отечественной сказки, поскольку в отличие от книг зарубежных писателей-сказочников – Кэрролла, Льюиса, Милна и других, «наша детская литература считается более простецкой, лишенной второго плана. В лучшем случае за ней

признают способность понятным языком объяснять некоторые законы общественной жизни» [4, 295].

Именно вторым своим планом, иносказательным подтекстом с неизменной иронической составляющей в первую очередь и привлекательны, как представляется нам, многочисленные «волшебные истории», «настоящие» и прямо-таки «дикие животные» сказки Л. Петрушевской. Различные виды и оттенки иронии, каждый раз вариативно используемые Петрушевской в сказочном жанре, включая название сборников, самих сказок и действующих в них героев, - шутливое пародирование, гротеск, остроумное травестирование, бурлеск, контрастное «сведение» разнородных речевых стилей – помогают автору, с одной стороны, легко поддерживать с читателем веселую игру в узнавание, чтение между строк, с другой – выстраивать сюжет «как бытие, постигнутое через философию смеха» [3, 36].

Иронический смысл «Диких животных сказок» (2004), например, реализуется в гротесковой версии картины человеческой жизни, «зачерпнутой» Петрушевской с самого ее дна. Начиная с заглавия – «Дикие животные» (!) – авторская ирония пронизывает любую из этих условно-сказочных житейских историй. «Их название потому и ставится в кавычки, т.к. ничего дикого и, по большому счету, животного в них нет. Свинья Алла и Комар Витя – это те же самые Алла и Витя из рассказов, только более зримые и ярко очерченные. И проблемы у «животных» героев знакомые всем: зарплату не выдают вовремя, жена ушла, быт заел» [2, 113].

Из признания автора следует, что сначала животные были милыми, благородными и экзотическими, так как предназначались для детского слуха. «На ночь я, как Шахерезада, рассказывала детям сказки. У нас были целые сериалы про гепарда Кирюшу, тигра Федю, слона Наташу, жирафа Аню и антилопу Машу. Позже к ним присоединился поросенок Петр» [6,

11]. Это уже позднее архетипы животного мира стали населять сказки для взрослых.

Авторской иронией (с явной интертекстуальной составляющей) исполнена и поэтика заглавий миниатюр этого цикла: «Три сестры», «Дядя Ваня», «Женитьба», «Отелло», «Дядя Степа эмигрант» и др. Есть здесь не менее выразительные названия рассказываемых историй: «Klava Karenin» или «Птица тля», например. На уровне заглавий сказок обыгрываются знакомые сюжеты: «Королева Лир», «Девушка Нос», «Новые приключения Елены Прекрасной», «Принцесса Белоножка».

Столь же иронично раскрывается в процессе рассказывания смысл любого из заглавий. «— Ты просто карьерист, Мстислав», — укоряет муха Домна Ивановна клопа-стажера, мечтающего о повышении («его не ставили на анализ крови», он в лаборатории пока только «тщательно размазывал по стеклу и переливал то, что ему доверяли»). Она так даже ему завидует: «Работа легкая, аппетитная, халатик зеленый, материалу хоть отбавляй, кругом аромат...» («Карьерист») [6, 41].

Заметим, что один только список действующих лиц «Диких животных сказок» красноречивее всех возможных к ним комментариев: Пиявка Дуська Сосо, Жаба Люба, Собака Гуляш, Муж мышь Василий, Таракан Максимка-юниор, Улитка Герасим с Амебой Рахиль, по прозвищу Муму, и т.п. соседствуют тут с Чайкой дядей Ваней, Аркадиной, Карлом Марксом, Чеховым, Львом Троцким, Наташей Ростовою, Мендельсоном и даже поэтом Евтушенко. Часть из них — сквозные персонажи цикла, что позволяет видеть в нем некий «роман с продолжением» [3, 3].

Почти до двух десятков своеобразных лингвистических экзерсисов с социально значимым подтекстом и сквозными героями разросся и другой сказочный цикл Петрушевской — «Пуськи бятые». Названный по заглавию изначального текста, придуманного когда-то, как вспоминает писательница, для разговора «на равных» с маленьким сыном, он стал со

временем скорее «взрослым» сериалом о житейских приключениях Калуши с Помиком, их многочисленных деток – Канны, Манны, Гуранны и Кукуни, завистливой соседки Ляпуны и «зюмо некузявой» Бутявки, для которой все эти калушаточки не иначе как «пуськи бятые!». И, пожалуй, в каждой из миниатюрных историй этого цикла найдется обличительный объект для такого эмоционально насыщенного ругательного восклицания.

Недавно опубликованными своими сборниками – «Пограничные сказки про котят» (2008) и «Загадочные сказки» (2008) – Л. Петрушевская и вовсе закрепила за собой статус виртуозного сказителя, которому мастерски удается «большое» выразить «через ерунду».

На границе реального и фантастического происходят забавные события в «Пограничных сказках про котят», которых здесь то выдают замуж ...за ворота, то заставляют слушать, вместе с Жаном Тургеневым, сидящим в трехлитровой банке, домашние арии Полины Виардо, то предотвращать покушения Анны Карениной на скорые поезда. Гибридно-цитатный язык этих персонажей-симулякров не может не вызвать улыбку у читателя, реагирующего на пародирование писательницей устойчивых кодов русской классической и историко-биографической литературы.

Еще фантастичнее разворачиваются действия в ее «Загадочных сказках». Каждая из них – диковинная загадка, суть которой сформулирована как раз в заглавии. Смысловые перевертыши обыденного и возвышенного, высокого и низкого, оксюморонная их сочетаемость становятся в этом сказочном цикле доминантой повествования. Важна здесь для писательницы и игра с оттенками смыслов: по-разному нам будет рассказано о *девочке с аппетитом*³ (т.е. божьей коровке) и *девочке-обжоре* (кастрюле на этот раз). Свое особое «лицо» у Петрушевской

³ Здесь и далее выделенное нами курсивом означает загаданное Л.Петрушевской, что соответствует заглавиям сказок.

обретет стул, к примеру, (*мальчик-слуга*) или *чистая девочка* (рюмка). Раскрывая интригующие сюжеты о *девочке-курильщице* (т.е. вулкане Этна), *мальчике на ночь* (детективном чтиве), всеобщих *идолах* (т.е. часах), великом *открытии веков* (как оказалось, обыкновенной ложке) и, пожалуй, самой *знаменитой девочке* страны (ни много ни мало как Красной площади) и т.п., Петрушевская не гнушается здесь даже самой «грязной», вульгарно-бытовой тематики, «уравнивая» ее своим интересом к социально-политическим сферам с «высокими» темами. *Красотка-помойка* и *мальчик вроде сиротки* (он же унитаз) равновелико сосуществуют здесь, как и президентские выборы (загадка про «ОН и ОНА») и уже упомянутая Красная площадь. В загадочной истории про эту достопримечательность столицы будет прозрачно-туманно рассказано, что девочка эта «уже в годах», однако, «ей незачем лицом хлопотать. Каменное выражение приняла – все трепещут». Она, конечно, знаменитая, «вот как бывают народные артистки». Сказано еще, что «навещают ее часто, ну как пожилую родственницу в отдельной палате», она «принимает их лежа». Но: «как в каждой больнице, девочка лежит не одна», там полно «по соседству всякого сброда...Есть убийцы, есть даже серийный маньяк, есть распутник, лежат такие психи с манией преследования...Уж как эти-то сюда попали? А вот так: привезут на скорой с сиреной и положат, девочку нашу не спрашивая» [7, 64-65].

Такое очевидное наследование Л. Петрушевской традиции шедринаского сатирического письма в этом цикле проявлено на разных уровнях. Однако привычно узнаваем в любой из загадочно рассказанных здесь историй будет социально обозначенный подтекст повествования. Все тот же сугубо «петрушевский» проблемно-тематический ряд наблюдаем и в загаданной истории о *чистой девочке-рюмочке*. Девочка эта «вроде бы чистая как невеста. Просто залюбуешься», но ведь «одна из опаснейших». Вот она: «украшает собой общество. Душа торжества!...И наша девочка

никому ничего не обещает, никакого райского блаженства, только тихо сияет. Но по прошествии времени, бац! Вокруг нее крики, драка, оскорбления, побоище, свалка, битая посуда, и сама девочка лежит в грязи...На ней уже чуть ли не дактилоскопия каких-то пальцев заметна...И хозяйка смущена и озабочена, и наутро говорит очумелым родственникам: вы на нее не заглядывайтесь! ...Но они заглядываются...» [7, 47-49].

Единственно неразгаданной загадкой по прочтении этого сборника остается природа удивительного таланта этой писательницы, умеющей даже с самого дна нашего «дикого животного» существования разглядеть дорогу к «городу Света», размышляя об этом пусть в «пограничных», но все-таки сказках.

Библиографический список

1. Воронина Т. Петрушказочки и Петрустишки. [http:// www.writer.fio.ru/index.php780](http://www.writer.fio.ru/index.php780)
2. Дырдин А.А. Русская проза 1950-х - начала 2000-х годов: от мировоззрения к поэтике: учебное пособие / А.А. Дырдин. Ульяновск: УлГТУ, 2005.
3. Зверев А. Смеющийся век // Вопросы литературы. 2000, № 4.
4. Кузнецовы Г. и В. Сказка – ложь, да в ней намек...//Вопросы литературы. 2003, № 2.
5. Петрушевская Л. Лекция о жанрах / Л Петрушевская. Девятый том. М.: Эксмо, 2003.
6. Петрушевская Л. Дикie животныеe сказки. Морские помойные рассказы. Пуськи Бятые. М.: Эксмо, 2004.
7. Петрушевская Л. Загадочные сказки. Стихи (хи)². Пограничные сказки про котят. Поэмы / Людмила Петрушевская. СПб: Амфора, 2008.
8. Серго Ю.В. Поэтика сюжета и жанра в прозе Л. Петрушевской: Автореф. дис. канд. филол. наук. Екатеринбург, 2001.
9. Славникова О. Петрушевская и пустота //Вопросы литературы. 2000, № 2.
10. Сушилиа И.К. Современный литературный процесс в России. М., 2001.

Т.А. Стрижевская
Самара, _morosowa_@mail.ru

**Культурный герой и трикстер
в романе Д. Харрис «Джентльмены и игроки»**

Мотив противостояния культурного героя и его антипода-трикстера впервые ярко проявился в романе Д. Харрис «Блаженные шуты» (2003г.), а затем получил развитие в последующих книгах писательницы «Джентльмены и игроки» (2005 г.), «Леденцовые туфельки» (2007 г.) и «Мальчик с голубыми глазами» (2010 г.).

Для героя романа «Джентльмены и игроки» смыслом жизни является сама игра, целью которой становится выверенное путем точного расчета уничтожение противника, а ставками порой служат человеческие жизни и судьбы. Мотив игры подчеркивается названиями глав романа, представляющими собой шахматные термины. Так, первая глава называется Pawn (Пешка), вторая – «En passant» (взятие фигуры на проходе), последующие – соответственно King, Check, Bishop, Knight, Queen, Mate (Король, Шах, Слон, Конь, Ферзь, Мат).

По ходу действия романа читатель понимает, что под пешкой автор подразумевает трикстера, разыгрывающего блестящую партию, просчитав свои действия на много ходов вперед. Пересекая все поле, пешка сталкивается с другими фигурами-персонажами романа – Слоном и Конем, элегантно расправляется с ними, затем выходит в Ферзи и, наконец, ставит мат Королю. В роли шахматного короля в романе выступает культурный герой, обладающий качествами во многом противоположными трикстеру.

Используя игру для сюжетной организации романа, Д. Харрис помещает ее и в сам текст, наделяя персонажей «говорящими» фамилиями.

Культурный герой – старый учитель элитной школы – носит фамилию Straitley («прямой», «честный»); от своих учеников он получил прозвище Quaz – сокращенное от Квазимодо, за то, что похож на горгулью и большую часть времени проводит в Колокольной башне.

Главный персонаж произведения – трикстер выступает в романе под тремя фамилиями. Уже первая – Snyder, доставшаяся от отца, явно не подходит джентльмену (Snide – нечестный, подлый). Далее трикстер придумывает себе новые имена, соответствующие маскам, в которых он играет: Pinchbeck (одно из значений – «поддельный», т.е. выдающий себя за другого) и Dare («дерзкий»).

Настоящая фамилия героя соответствует его ближайшему окружению, погрязшему во лжи, пьянстве и цинизме. Каждый день Снайд сталкивается с отцом Джоном – спивающимся неудачником, от которого ушла жена и отвернулись друзья. Джон Снайд получил работу смотрителя в престижной частной школе «Сент-Освальд» и небольшую квартиру неподалеку.

Знакомство и дружба с Леоном – старшеклассником «Сент-Освальда» вынуждает героя придумать легенду, согласно которой он – сын полицейского офицера Джулиан Пинчбек. Подростков связывают совместные приключения, заключающиеся в хулиганстве, вандализме, мелком воровстве. Как вспоминает герой, Леон был прирожденным и бесстрашным вором, его коньком были розыгрыши, мелкая искусная месть, тайные акты неповиновения. Но поймать его почти никогда не удавалось. Такие же качества неожиданно открываются и у Снайда-Пинчбека. Под влиянием друга из «Сент-Освальда», отпрыска из знатной семьи, идет формирование иного, теневого мировоззрения подростка; игра,

борьба, преодоление становятся целью, а потом и смыслом его жизни. И в этом он преуспевает.

Начав как мелкий нарушитель, Д. Снайд все больше прибегает к лжи и обману. Двойная жизнь требует все больше денег и подросток, уже не колеблясь, обирает пьяного отца, шарит по ящикам одноклассников, крадет вещи, угоняет и продает велосипеды. Подстрекаемый Леоном, он избивает невинную одноклассницу из школы «Солнечный берег», льет грязь на обитателей района, где родился и рос и даже участвует в унижительных розыгрышах зрителя Снайда – своего отца.

Однако успешная игра не может длиться бесконечно. Развязка наступает неожиданно. Однажды вечером, когда подростки гуляют по крыше колокольной башни, Леон видит то, что мгновенно отвращает его от друга и становится объектом циничных насмешек. В конце романа Д. Харрис открывает тайну героя читателям – угловатый низкорослый подросток Джулиан оказывается девочкой Джулианой. Этот факт окончательно выводит Леона из равновесия, а его ярость и безрассудные действия приводят к тому, что он срывается и летит вниз с большой высоты.

Гибель друга моментально разрушает детскую наивную мечту героя – стать своим в высшем обществе, превратиться в Джентльмена. Понимая, что любит Леона, Джулиана обвиняет в его гибели «Сент-Освальд». Ей овладевает мысль о возмездии элитной школе за любимого и за то, что «Сент-Освальд» так и не стал для нее желанным домом. Эта мысль превратилась для героя в своего рода идефикс, трансформировала смысл жизни в участие в беспощадной схватке, где люди уподобляются пешкам на шахматной доске, а их смерть рассматривается просто как взятие шахматной фигуры.

Именно в «Сент-Освальде» состоялось рождение игрока, трикстера, почувствовавшего вкус к вольной и бунтарской жизни, «восхитительное

ощущение переступания черты», которое появляется у Джулианы каждый раз, когда ей удастся нарушить закон и остаться безнаказанной. В элитной школе сформировалась такое важнейшее качество трикстера, как амбивалентность, то есть способность принимать одновременно две системы ценностей, что, однако, не мешает ему их высмеивать и разрушать. Так, Д. Снайд, с одной стороны, ненавидит «Сент-Освальд», мечтает ему отомстить и разрушить изнутри, а с другой – стать его полноправным членом – Джентльменом. И то и другое ей практически удается, однако долго занимать статическое положение в обществе героиня не способна. Говоря об амбивалентности, нужно отметить, что трикстеру в подростковом возрасте удастся выступать и под маской мальчика – сорванца Джулиана Пинчбека и в облики скромной девочки-сироты родом из бедного предместья.

«Атака» трикстера на «Сент-Освальд» тщательно планировалась Джулианой, успевшей в очередной раз изменить имя и надеть маску прогрессивного преподавателя. Через 10 лет в привилегированную школу она приехала как учитель французского языка Диана Дерзи (Dare). «Сент-Освальд» всегда славился безупречным порядком и исключительным благонаравием. Трудно было представить, что здесь могло произойти что-либо из ряда вон выходящее. Однако Джулиане с легкостью удастся находить бреши в идеальном устройстве школы и благопристойности ее учителей. Уже через несколько недель занятий ее стараниями в «Сент-Освальде» начинают происходить небольшие недоразумения и неприятности, которые затем перерастают в громкие скандалы, ставящие школу на грань закрытия. Привратника Дуббса арестовывает полиция за торговлю контрабандными сигаретами. Учителя Грахфогеля обоснованно обвиняют в гомосексуализме. У одного из руководителей школы Слоуна, неожиданно для всех находят порнографические материалы. Аноним публично уличает Грушинга в супружеской неверности. Незвестный

вирус выводит из строя все компьютеры «Сент-Освальда». Лишь один человек в школе – старый учитель латыни Рой Честли (Straitley) догадывается, что длинная цепочка неприятностей – дело рук одного человека, посвященного во многие тайны «Сент-Освальда».

В финале романа ярко проявляется такая составляющая образа трикстера, как театральность (перформативность) его поведения. Д. Харрис представляет развязку на фоне карнавального действия – ночи Гая Фокса. Трикстер также участвует во всеобщем представлении, но особым, зловещим образом. Убитого ею ранее Коньмана Дерзи переодевает, привозит на площадь и маскирует среди десятков чучел, предназначенных для сожжения.

Отметим еще несколько важных характеристик трикстера, отраженных Д. Харрис в главном персонаже романа «Джентльмены и игроки». Это лиминальность и сходство с культурным героем.

В соответствии с характеристикой лиминальности, по мнению М. Липовецкого, «трикстер практически всегда изображается как человек дороги ..., его происхождение туманно, а его социальная позиция неуловимо изменчива» [2,236]. Главный персонаж романа «Джентльмены и игроки» также часто меняет место своего пребывания. В начале романа семья Д. Снайда переезжает на север Англии, из «Сент-Освальда» героиня уезжает во Францию. Покинув повергнутую ей частную школу, Д. Дерзи устраивается в Париже. Однако ветер новых странствий наполняет ее душу, она мечтает о других городах и странах.

Схожесть игрока и культурного героя является одной из главных характеристик трикстера. М. Шильман отмечает: «Будучи "вместе", они (трикстер и культурный герой) играют как братья-близнецы, чья сила заключена в наличии другого, схожего и отличного» [3]. Важно отметить, что на протяжении всего романа Д. Дерзи (трикстер) и Р. Честли (культурный герой) испытывают взаимную симпатию. Честли отмечает ум,

красоту и способности своего противника. Признается сам себе, что она каким-то образом влияет на него, располагает к себе, делает сентиментальным. Д. Дерзи, в свою очередь, дает лестную оценку культурному герою.

Близкое знакомство с «Сент-Освальдом» и его старейшим джентльменом Честли не могло не повлиять на трикстера. Размышляя над благородством и преданностью старого учителя школе и ученикам, Д. Дерзи решает, что смерть Честли не будет означать победу. Поэтому она оставляет ему жизнь, объявляя, что в их игре зафиксирована ничья. Постепенно восстанавливается и школа «Сент-Освальд». Трикстер же уезжает на новое место, в поисках новых схваток.

Библиографический список

1. Joanne Harris. «Gentlemen & Players» Transworld, 2010. –512 с.
2. Липовецкий М.Н. «Трикстер и “закрытое” общество» / Новое литературное обозрение, 2009. - N 6. - с. 224-245.
3. Шильман М. "Трикстер, Герой, его Тень и ее заслуги" Полилог: Философия. Культурология. Вып. 1. Трикстер: Альманах Харьковской государственной академии культуры, 2006 г. <http://abuss.narod.ru/texthtml/trickster.htm>.

Ю.А. Антонова
Самара, jabotikaba@yandex.ru

Двойничество в романе Луиз Эрдрик “The Antelope Wife”

Луиз Эрдрик (Louise Erdrich) – американская писательница, одна из самых значимых авторов второй волны индейского ренессанса. Дебютировав как автор стихотворных текстов, Эрдрик обратилась к

романной форме, привнеся в неё большую долю своеобразия и изобретательности. Является обладательницей престижных литературных премий, автором тринадцати романов, трёх поэтических сборников, шести книг для детей.

Романы Эрдрик структурно тесно связаны с формой цикла рассказов. Излюбленный приём Эрдрик – устанавливать сюжетные связи между романами, так что всё её романное творчество нельзя воспринимать иначе, чем как палимпсест. В каждом из своих романов Эрдрик пытается охватить историю нескольких поколений людей, связанных общим наследием, либо стоящих у истоков общей драмы, и связи через сюжет или персонажей – не единственный способ организации палимпсеста. Для всех романов характерна общность тем, образов, мотивов, и их так или иначе ограниченное количество проявляется в стремящемся к бесконечности числе сюжетных вариаций. За счёт общности ключевых элементов поэтики достигается богатство интертекста и создаётся особое поле символов, многие из которых переходят из произведения в произведение. Контекст традиции коренных американцев, несомненно, крайне важен для восприятия творчества Эрдрик.

Параллельность и повторяемость мотивов и действий персонажей, а также их личных устремлений и стоящих за ними историй, объединяет их в многочисленные параллельные структуры между романами, скрепляя весь корпус текстов Эрдрик. Параллельность сюжетных линий обуславливает появление персонажей-двойников. Наивысшей точкой реализации литературного архетипа двойничества в творчестве Эрдрик, на наш взгляд, можно назвать роман “The Antelope Wife”, где параллельность доводится до предела на каждом уровне текста: она служит и основой сюжета, т.к. центральными образами романа выступают несколько пар близнецов, и средством привлечения традиционного мифологического контекста, который не обходится без близнецов-антагонистов, и для

структурной организации романа – роман состоит из двадцати трёх глав, разделённых на четыре части интерлюдиями, каждая из которых рассказывает фрагмент мифа о божественных сёстрах-близнецах, похожих на греческих мойр, которые состязаются в искусстве вышивания бисером. Вышивают они судьбы, и каждая из них старается пришить хоть на одну бусину больше, сделать лишний стежок, чтобы вывести мир из состояния равновесия. Роман открывается словами “Ever since the beginning these twins are sewing. One sews with light and one with dark...each trying to set one more bead into the pattern than her sister, each trying to upset the balance of the world” [3,3], что сразу настраивает на восприятие вариаций близнечного мифа, который по-разному обыгрывается в тексте, и вводит метафору наррации как шитья бисером. [1, 127-128]

Предметом внимания в этой статье является значение одной из пар двойников «Скрэнтон Рой – Голубая Женщина Прерий». Изначально двойничество этой пары не подчёркивается в тексте никакими внешними признаками, как то, схожестью внешности или действий, пространственной смежностью. Сюжет романа затрагивает историю взаимодействия коренного населения США с переселенцами из Европы – период, который можно считать во многом «особым», кризисным. Столкновение и взаимовлияние культур-антагонистов привнесло в тексты коренных американских авторов ощущение двойственности, которое, и без того присущее мифологическому сознанию, существовало также по отношению к новой культуре и новой религии.

Парные персонажи «Скрэнтон Рой – Голубая Женщина Прерий» фигурируют в романе как двойники близнецы, тип, который С.З. Агранович и И.В. Саморукова выделяют как один из основных вариантов литературного двойничества, при том, что ими он рассматривается как типично русский, т.к. его формирование которого было обусловлено особыми социокультурными условиями России XVII в.

Так называемые близнечные мифы моделируют рождение человеческого коллектива, происхождение социальной жизни из досоциальной. Первоначальные близнецы имеют чудесное происхождение, связанное с тотемом [2,55]. Так, в романе Эрдрик Голубая Женщина Прерий рождает не только «человеческих» близнецов, предков близнечной пары Зози и Мэри, но и является матерью Матильды, от которой пошёл род женщин-антилоп.

Скрэнтон Рой и Голубая Женщина Прерий обладают некоторыми чертами, которые С.З. Агранович и И.В. Саморукова выделяют как признаки двойников-близнецов. Они оба оторваны от корней – Скрэнтон Рой покидает своих образованных религиозных родителей-квакеров в поисках приключений, деревню Голубой Женщины Прерий разоряет отряд кавалерии, в котором участвует Рой. Когда во время набега Рой закалывает штыком старуху, бросившуюся на него, чтобы отвлечь внимание от детей, он видит в её глазах отражение своей матери и решает покинуть поле боя. Вокруг лагеря носится напуганная собака с привязанной к ней колыбелькой, в которой лежит ребёнок. Рой следует за собакой, они уходят из лагеря, и ещё три дня Рой тратит, чтобы подобраться к собаке и снять с неё колыбель. В колыбели девочка, дочь Голубой Женщины Прерий, обвитая ярко-синими бусами, кричит от голода. Под воздействием её криков у Роя начинает идти молоко, и он кормит ребёнка. По возвращении домой, он удочеряет девочку, и даёт ей имя Матильда в честь своей матери.

Таким образом, Рой и мать, и отец, и убийца старухи, и спаситель ребёнка. Он принимает участие в разгроме деревни, но через много лет, когда ему, серьёзно больному старику, начинает являться во снах убитая им старуха, он обещает вместе со своим внуком Августом вернуться в ту деревню, чтобы попытаться восстановить в ней прежнюю жизнь. Рой выполняет обещание, а Август оказывается вовлечённым в ещё один

поворот сюжета с участием очередных близнецов – настолько загадочный, что даже автор так и не раскрывает интриги, связанной с судьбой потомка Роя.

И Голубая Женщина Прерий, и Скрэнтон Рой обладают признаками двуприродного первосущества. Скрэнтон Рой – и мать, и отец, и убийца, и спаситель. У Голубой Женины Прерий есть второе имя, Другая Сторона Земли, которое она получает, когда после рождения близнецов ею овладевает мысль отыскать свою первую дочь, пропавшую во время кавалерийского налёта на деревню. Это имя, как отмечает автор, позволяет ей быть в двух местах одновременно. Второе имя и говорит о двойственности её сущности (Другая Сторона), и позволяет в фигуре одного персонажа актуализироваться архаичному комплексу «демиург-культурный герой-трикстер». В реальной мифологической практике этот комплекс мог реализовываться в представлениях о едином двуприродном первосуществе, вроде палеоазиатского Кутха [2,14]. В пространственно-географическом отношении через двойное имя актуализируется бинаризм этого персонажа, его причастность и к миру людей через топоним прерии, и к миру мертвых, который в целом ряде культур воспринимался именно как другая сторона, изнанка нашего мира. Голубая Женщина Прерий следует из резервации в цивилизацию, куда Скрэнтон Рой увёл Матильду. Кроме своей личностной и пространственной раздвоенности, Голубая Женщина Прерий реализует мифологическую и дискурсивную модель близнечного мифа, выполняя важную функцию в развитии сюжета, и выступая в качестве символа, элемента традиции, объекта преемственности. Она даёт начало двум родовым линиям женщин – потомки её близнецов существуют в дискурсивном пространстве романа, а Матильда – в мифологическом, она становится первой из рода женщин-антилоп.

Голубая Женщина Прерий и Скрэнтон Рой – два персонажа, чьи истории, помимо того, что переплетаются между собой и дают почву возникновению других персонажей и глубинных, не всегда очевидных связей между ними, структурно оформляют роман. Основное повествование начинается с описания набега на деревню и бегства Роя, а заканчивается возвращением, во-первых, Роя в то же место, во-вторых, повествования примерно в то же время (действие романа происходит в нескольких разных временных отрезках, охватывающих четыре поколения). Фабульное время романа очень сильно расходится с сюжетным, что позволяет рассеивать акценты и избегать вычленения ожидаемой от романной формы основной линии повествования. Эрдрик использует метафору наррации как бисероплетения, когда работа выполнена так безупречно, что невозможно отыскать ни начало узора, ни место, куда спрятан финальный шов. Постмодернистское стремление к герменевтической ризоме у Эрдрика распространяется на сюжетную и структурную организацию произведения. Помимо отсутствия явного протагониста (It is the community that serves as “protagonist” [1,23]), эффект усиливается за счёт типичной для романного творчества Эрдрика полифонии и постоянно сменяющих друг друга фигур нарраторов. Исследователи комментируют эту черту творчества Эрдрика как попытку синтеза устной народной традиции и крупной литературной формы: Erdrich’s own experiences with both family narrative and the Ojibwa oral tradition have shaped her desire to present her stories in the voices of storytellers, and through her representation of characters as storytellers, she transforms her readers into listeners [1,26]

Изначально противопоставленные по всем возможным признакам, персонажи постепенно обнаруживают значительное сходство. Их обоих покидает Матильда, хоть и не по своей воле. Их встречам с ней сопутствует образ собаки – Рой снимает колыбель с Матильдой со спины

собаки, Голубая Женщина Прерий возвращается за дочерью с собакой, которую зовут Печаль. Её же она убивает, чтобы накормить девочку.

Скрэнтон Рой доживает до старости, чтобы восстановить деревню, продолжить традицию, привести своего потомка, чтобы возместить ущерб, который он когда-то причинил.

Голубая Женщина Прерий умирает от кожного заболевания, которым она заражается от жены Роя, но её образ неоднократно прямо или косвенно возникает в мифологическом пространстве романа, что связано с продолжением духовной традиции. Внучка Зози и Мэри – Кэлли, находится в поисках своего духовного имени, и когда имя Голубая Женщина Прерий, наконец, приходит к ней, вместе с ним она получает и те синие бусы, которые носила Матильда. Чудесный предмет Кэлли передаёт ещё один полудискурсивный-полумифологический персонаж – представительница рода женщин-антелоп.

Как мы говорили выше, архетип двойничества является основным элементом поэтики романа “The Antelope Wife”, и все персонажи связаны между собой отношениями двойничества, порой одновременно входя в состав сразу нескольких пар и реализуя разные типы связей. Но линии персонажей Скрэнтон Рой и Голубой Женщины Прерий, помимо того, что раскрывают все основные темы романа – противостояние одержимости, божественную предопределённость судьбы, – ещё и структурно оформляют произведение. Они во всех смыслах – первопредки героев, традиционная в мифологическом понимании близнецная пара, где близнецы имеют разную природу – в данном случае, один более дискурсивную, другой – более мифологическую. Эти образы, как и миф, выполняют объяснительную функцию, их линии идут параллельно с основным нелинейным сюжетом, расшифровывая повороты повествования и раскрывая наполнение прочих образов.

Библиографический список

1. Stookey, L.L. Louise Erdrich: a critical companion. Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, 1999.
2. Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2001.
3. Erdrich L. The Antelope Wife. Flamingo, an imprint of HarperCollinsPublishers, 2002.

ЗОНАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМЕНИ В. А. АРТИСЕРВИЧ

4

ПОЭТИКА И ГЕНЕЗИС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

**«Слово похвальное о преславной над войсками свейскими
победе...» Феофана Прокоповича: художественные особенности**

Лучшей ораторской речью Феофана Прокоповича в киевский период (1704–1716), без сомнения, является «Слово похвальное о преславной над войсками свейскими победе, пресветлейшему государю царю и великому князю Петру Алексиевичу, всея Великия и Малыя и Белыя России самодержцу, в лето господне 1709 месяца июня дня 27 Богом дарованной» [2, 23–38]. Оно создано по горячим следам Полтавской битвы и произнесено в Софийском соборе в Киеве, в присутствии Петра I 10 июля того же года; отпечатано в составе брошюры под заглавием «Панегирикос, или Слово похвальное...», там же было напечатано ещё и стихотворение «Епиникион» [1, 187–199].

«Слово о преславной над войсками свейскими победе...» (27 июня 1709 г.) открывается риторическим вопросом: «Кое иное дати тебе приветствие и что больше в дар гостинный имамы принести тебе?» [2, 23]. Сам проповедник считает, что такая победа требует «неслыханной похвалы», которая породит «от нея общей всероссийской радости извещение» [2, 23]. Суперлативные характеристики переходят в пышную метафору: «Сия неизглаголанная... радость не терпит в нас молчания, ею же возбуждаемый, аще бы имел бых тысящу устен и гортаней, ни единой бы воистинну не было возможно праздновати» [2, 23]. Приступ слова строится традиционно для Феофана: эмоциональный всплеск, риторические вопросы, суперлативные выражения, обращения к античным и библейским образам и соответствующие параллели. Следом идёт развитие темы. Феофан, прежде всего, характеризует

«супостата», т.е. шведов, давая историко-политический экскурс о взаимоотношениях Московского государства и Швеции [2, 25]. Проповедник пытается объяснить «слышателям», как «супостат» «силу свою над силу российскую возношаше» [2, 26], т.е. проанализировать истоки поражений России в Северной войне. Логика его рассуждений такова: гордыня породила слепоту и дерзость.

Интересно решена пространственная организация «речи». Описание географического пространства, огромности государства Российского играет идеологическую роль в «слове»: если Швеция стала обширной от бессилия западных государств, то Россия – благодаря своей храбрости и мужеству [2, 24–25]. Эти храбрость и мужественность доказаны в ходе десятилетней брани многими победами: оратор называет Калиш и его героя – А.Д. Меншикова. Победы под городком Добрый, при реке Чёрной, под селом Пропойском. Обличая «свейскую гордость», Феофан приводит исторический случай, будто бы описанный Сигизмундом Герберштейном в известных «Записках о московитских делах». «Однако, – констатирует И.П. Ерёмин, – в «Записках» этих нет эпизода, о котором... сообщает Феофан» [2, 461]. Феофан контаминировал великого князя Василия Ивановича и Иоанна Грозного.

Однако можно допустить, что в данном случае анахронизм и явная историческая неточность были нарочитыми: в данном случае в «слове» проявляется публицистический момент. Для Феофана Прокоповича было принципиально важным связать две параллели: Карл XII – Пётр I и Иоанн Грозный – король польский. Султан назвал короля «зело дерзок», а Ивана Васильевича «великим» [2, 26] – «и не без ума изрече сие султан», – ехидно замечает Феофан Прокопович. Впоследствии турки на себе испытали силу русского оружия, о чём свидетельствуют разорённый Кизекермен и отнятый Азов, – напоминает Феофан Прокопович [2, 26]. Историческая параллель подана в явно

публицистическом и ироническом виде, что будет столь свойственно и в дальнейшем для всей ораторской прозы Феофана, да и в целом для его поэтики. Весь данный историко-публицистический пассаж предназначен был для обличения гордости «супостата», побеждённого ныне и на себе познавшего силу российскую. Гордыня не только породила слепоту, «но слепота сия вельми его («супостата» – О.Б.) умножаше дерзость... самой убо ради таковой дерзости великий и лютый супостат наш бяше. Но и, кроме того, силен воистинну и храбр; ниже бо нам прилично есть не исповедати, еже есть истинно: найпаче егда тим самым является великая победы нынешней слава, яко сильный и страшный побежден есть» [2, 26].

Сказав об причинно-логических истоках Северной войны, исследовав нравственную сторону конфликта, Феофан пишет и об экономической стороне дела: Карл XII ограбил и поработил Литву, Польшу, Саксонию, Курляндию, российские территории. «От толикакого же стяжания колико умножися крепость его!» [2, 26].

Отметив в «Слове похвальном над войсками свейскими победе...» многие обстоятельства, в силу которых «супостат», т.е. Карл XII, напал на Россию и имел первоначальный успех, Феофан особым образом выделяет «коварные наущения и тайные руководства от проклятаго зменника», т.е. Мазепы [2, 26]. «Лютая и трудная брань» завершилась победой или, как пишет оратор, «веселым концем увенчанное лето» [2, 27].

Феофан задолго до Ломоносова вводит образ мира и тишины, используя синонимический ряд. Оппозиция «брань, война – мир, тишина» Феофаном обстоятельно комментируется: «Первее бо, всем вестно есть, како тягчайшая брань есть во пределех своего отечества, нежели во чуждих: внутренний страх и боязнь, разбегаются и криются жители, престают купли, оскудевают мытници, отечества имением питается и богатеет супостат и ничего же не щадит, яко чуждаго, но и,

кроме потребы и нужды своей, разграбляет и разоряет» [2, 27]. Феофан исследует причины, усугубившие тяжесть Северной войны для России, – «брань внутрь земли», т.е. война, ведущаяся на своей территории, война оборонительная, которая приносит несравнимо бóльшие беды для отечества, нежели война на чужой территории. Более того, «внутренняя брань не простая и не обычная»: «не сам бо токмо собою ярящееся супростат, но прицепишася к нему и полчища зменнические, и зло ко злу приложися» [2, 27]. Формула удвоенного зла определила пафос негодования оратора, с одной стороны, и подчеркнула значимость победы над врагом, с другой. Поступок Мазепы Феофан Прокопович сравнивает с ночным разбоем («брань ночная»): против России объединились «двоих противных стран оружия» [2, 27]. Далее оратор обращается к Петру и его силе духа, крепости сердца, которое «не боится военных громов, не поколебается страхом, не унывает во злосключении» – «Крепко убо и недвижимо есть сердце твое!» [2, 28].

Панегирик полтавскому полю – не столько восхваление в духе жанра, сколько проявление искренних чувств, обусловленное поэтикой и риторикой того времени. Но пространство постепенно локализуется и сужается от грандиозного образа России до поля битвы русских и «свейских» войск, а затем идёт описание боя с историческими, правдивыми до мелочей подробностями. Феофан уже как историк «цепляется» за каждую известную ему реалию битвы.

В русской художественной литературе это одна из первых батальных картин, описывающих битву и главного её героя – Петра I. Пётр находился в гуще сражения, проявляя личную храбрость в бою, что также нашло отражение во всех исторических, мемуарных и художественных произведениях, стало общим местом при описании Полтавского сражения. Но именно Феофан Прокопович впервые в ораторской прозе живописует батальные сцены, в центре которых

изображён Петр и как полководец, и как воин: «...страшный и славный позор! ... посреде острия мечов, посреде огненных градов, посреде многотысящих всюду летающих и свирепеющих смертей, ни смерть, ни язва не приблизится к тебе...» [2, 31]. Далее следует знаменитый пассаж о «железном желуде» (т.е. пуле), пробившем «шлем» Петра, но не повредившем венценосной головы. Действительно, не только шляпа, но и седло, на котором восседал царь, были прострелены. Феофан Прокопович и этот факт обыгрывает в «слове», противопоставляя мужество Петра бегству из-под Полтавы Карла XII. На риторический вопрос: «Ныне же что сотворися?» – Феофан отвечает восторженно: «Да слышат грады, и страны, и царствия, да слышит и удивляется весь мир!» [2, 32]. А на вопросы: «Кое се наше блаженство? Кое благополучие?» – оратор в духе поэтики древнерусской литературы отвечает формулой: «Напоиша землю нашу врази кровию своею, иже пришли бяху пити кровь ея; отяготеша трупием своим, иже мышляху отяготити ю игом своим; повергоша себе под ноги нам, иже на выя наша наступати готовляхуся» [2, 33].

Логическим продолжением Полтавской битвы стал бой у села «Переволочны», произошедший 30 июня 1709 г.: огромное количество шведов после поражения устремились на юг Украины, где их настиг А.Д. Меншиков и в результате боя заставил сдаться. Феофан не только здесь точен как историк, но и при упоминании о дальнейшем преследовании шведов русским отрядом под командованием генерала Волконского. На реке Бук была одержана ещё одна победа над шведами, но Карл и Мазепа всё-таки смогли сбежать в Турцию. Отступление шведов и две новые победы русских даны Феофаном ещё и в свойственном для него сатирико-панегирическом стиле (соединение двух стилей): он открыто издевается над шведами, хромотой Карла, изменником Мазепой – и, наоборот, воспекает силу и храбрость русских, описывая «верх

победительной славы» [2, 33], а затем параллелизм Пётр – Карл XII обыгрывается на библейских образах: Давид – Голиаф; Пётр, «яко Самсон», «растерзал льва свейского» [2, 36].

Заключение «слова» выдержано в сугубо панегирических тонах, Феофан поёт славу русскому воинству, звучит отголосок упоминавшегося выше метафорического образа битвы-пира из древнерусской литературы, но в трансформированном, эмоционально ином виде: появляется образ вина радости и наступившего услаждения, всенародного веселья, ликования, единения царя и воинства: «Достоин царь такового воинства и воинство такового царя» [2, 36]. Перед тем, как обратиться к Богу, чтобы он укрепил эту победу, Феофан (уже как церковный деятель) надеется, что «проклятая уния, имевшая в отечество наше вторгнуться, и от своих гнездилищ изверженна будет, святая же православно-кафолическая вера... благополучне прострется» [2, 37].

Светское по содержанию, «Слово похвальное о преславной над войсками свейскими победе» ещё очень близко к традиционному жанру проповеди. Прославляя апофеоз Северной войны – Полтавскую баталию, Феофан Прокопович воспеваёт подвиг русского народа и Петра Великого, но не выходит, в целом, за традиционные рамки в освещении темы «войны и мира»: Стефан Яворский, Гавриил Бужинский, Феофилакт Лопатинский в своих словах и речах так же обыгрывали эту оппозицию, так же прославляли Петра (другое дело, что под их пером всё это приобрело божественную окраску). Через 8 лет Феофан вернётся к теме Полтавской победы и произнесёт 27 июня 1717 г. в Троицком соборе «Слово похвальное о баталии Полтавской».

Библиографический список

1. Буранок О.М. Русская литература XVIII века. Петровская эпоха. Феофан Прокопович. М., 2005. 464 с.
2. Феофан Прокопович. Сочинения / Под ред. И.П. Ерёмкина. М.; Л., 1961. 502 с.

Н.Б. Алдонина
Самапа, n.aldonina@yandex.ru

К творческой истории повести А.В. Дружинина «Пашенька»

В январской книжке журнала «Отечественные записки» за 1855 г. был опубликован «провинциальный рассказ» А.В. Дружинина (1824–1864) «Пашенька». Творческая история его не изучена. Между тем в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) имеются два фрагмента черновой редакции произведения, позволяющие воспроизвести историю его создания и эволюцию замысла. Первый отрывок не датирован и включен в папку, содержащую фрагменты из различных повестей, очерков и статей [10, 57], второй, согласно мнению архивистов, относится к 40–50-м годам XIX века [9, 1–14]. В действительности замысел произведения относится к осени 1854 г.

Весной этого года, как обычно, Дружинин отправился в свое имение Мариинское Гдовского уезда Петербургской (ныне – Псковской) губернии, где работал над целым рядом произведений. 17.09.54 г. он возвратился в Петербург. По дороге в столицу, в Нарве, в дилижансе писатель встретился с девушкой, которая произвела на него сильное впечатление. В дневниковой записи от 11.10.54 г. Дружинин вспомнит об этой встрече: «...возвращаясь в Петербург, я случайно набрел на одну юную и привлекательную особу, о которой до сей минуты вспоминаю с удовольствием. Дело происходило в нарвском дилижансе, я сел в него с головной болью и не предугадывал ничего доброго, когда внезапно села рядом со мной свеженькая девушка лет 18, одетая чисто и небогато и говорившая хорошо по-немецки. Отвращение мое к немкам таково, что я с состраданием взирал на ее умненькое личико, с продолговатым носиком и

щеками couleur de pomme (румяными, как яблоко. – Н.А.). На переезде к первой станции мы вступили в разговор, и я узнал, что моя соседка русская, хотя живет в Нарве и воспитывалась в немецком пансионе. В короткое время девица рассказала мне многое о себе, о своих родных, о месте жительства и, хотя, говоря по-русски, употребляла довольно мещанские обороты речи, но показала в себе нечто особенное, *чистенькое*, смелое и благородное. Мне кажется, она с своей осанкой и личиком d'un garçon d'une bonne maison (мальчика из хорошего дома. – Н.А.) отыгралась бы от десяти волокит. В карете ее знали многие, но она равно была любезна с приятелями и незнакомцами, сидела тихо, спала спокойно, одним словом, вела себя так, как может вести себя самая изящная, благовоспитанная и привычная к людям девочка. На ней был темненький салоп и белая шляпка, сделанная со вкусом, рука у ней была маленькая, белая и “без перчатки”... Такова, одним словом, была нарвская девчоночка, о которой здесь идет речь, что я истинно от души при прощании пожелал ей всего лучшего в жизни и теперь благодарен ей за материал для будущих произведений фантазии» [1, 322–323. Здесь и ниже подчеркнуто А.В. Дружининым]. Как справедливо заметил Б.Ф. Егоров, описанная в «Дневнике» встреча писателя с девушкой в дилижансе «послужила темой для рассказа Дружинина “Пашенька”» [3, 479].

По приезде в Петербург, незадолго до 25.10.54 г., Дружинин пишет недошедшее до нашего времени письмо к деревенскому приятелю Ф.Л. Трефурту, в котором, сообщая о своих петербургских похождениях, упоминает и о впечатлении, произведенном на него девушкой из дилижанса. В ответном послании к другу от 25.10.54 г. Трефурт писал: «Ай, какой же Вы кутила, Александр Васильевич! Вы, кажется, истреляли более зарядов, чем англичане и французы под Севастополем, и мудрено ли после того, что Вы сделались холоднее к прелестному полу; но это не надолго... Знакомство в дилижансе с хорошенькою девочкою,

очаровавшей Вас, как видно из письма, вероятно, еще более воспалило Вашу кровь и приготовило для отчаянного действия в Петербурге» [12, 5].

Сохранившиеся в РГАЛИ наброски написаны до 9.11.54 г. (первое упоминание о «Пашеньке» в «Дневнике» писателя) и представляют собой черновую редакцию повести, озаглавленной Дружининым «История одного волокитства». Согласно первоначальному замыслу, произведение должно было носить эпистолярный характер. Сохранившиеся фрагменты содержат три письма, из которых два представляют собой послания главного героя повести – помещика Петра Александровича Иваницкого – к его другу NN (попутно заметим, что архивисты неверно расположили листы, содержащие письма Иваницкого: за листами 1–4 об. в рукописи должны следовать листы 7–14 об. и лишь затем листы 5–6 об.) и одно – героини произведения Изабеллы Франкк, адресованное подруге Ольге.

Следует заметить, что под влиянием западноевропейской и отечественной традиций Дружинин неоднократно обращался к эпистолярной форме повествования. В форме писем главного героя к другу построен его незавершенный роман «Amour platonique» (1842–1843). В «Полиньке Сакс» (1847), наряду с главами, написанными от лица автора-повествователя, имели место главы, содержавшие переписку К. Сакса и П. Залешина, Полиньки и А. Красинской, письмо Сакса к Полиньке, А. Галицкого к А. Красинской и С.Д. Писаренко. Повесть «Лола Монтес» (1848) также построена в форме писем (их пять) героини Лели (Елены) к ее сестре Ольге. Эпистолярный характер произведения давал возможность автору не только раскрыть внутренний мир героев, но и дать объемное представление о характерах персонажей, совместив различные точки зрения. Без сомнения, сыграл роль и «критический склад мышления Дружинина» [13, 7].

Время повести «История одного волокитства» четко обозначено – 20.06.4* г., т.е. отнесено Дружининым к прошедшему десятилетию. Как

следует из названия, предметом изображения в повести должно было явиться банальное чувство, очередное увлечение главного героя – Петра Александровича Иваницкого. Это богатый помещик 30 лет, живущий в своем имении недалеко от Петербурга, в *** ском уезде, ведущий эпикурейский образ жизни и имеющий репутацию мизантропа и победителя женских сердец. Растратив богатство, «которого бы стало для счастья тысячи бедных, но честных семейств» [9, 3 об.], Иваницкий чувствует себя одиноким, но им еще владеет жажда романтической привязанности. Не случайно он именует себя искателем приключений, Доном Жуаном, Дон-Кихотом, Эдгаром Рэвенсвудом. Герой повести обнаруживает много общего с Дружининым: они одного возраста, не женаты, летом живут в деревне, не любят немецкий язык. У того и другого есть брат. Имение Иваницкого в *** уезде – не что иное, как Мариинское Дружинина и т.д.

Наконец, Иваницкий решает уехать из деревни в столицу в надежде, что поездка внесет в его жизнь новизну: «...что-то мне говорило, что пассажиров (в почтовой карете. – *Н.А.*) будет довольно и что между ними увижу я хотя одну хорошенькую женщину» [9, 3 об.]. И, действительно, как следует из первого письма Иваницкого, среди пассажиров он встречает 20-тилетнюю Изабеллу Франк. В ее облике и характере сохранены черты девушки, встреченной Дружининым в дилижансе. Героиня намеревалась поступить в число прислуги или гувернанток. Реплика Иваницкого («Хорошо, если не будет приставаний отца их детей») произвела сильное впечатление на Изабеллу: «Она вся вспыхнула; я тронул живую струну, рассказав историю, знакомую огромному большинству наших молоденьких воспитательниц» [9, 10]. Таким образом, уже в первом послании Иваницкого содержится намек на прошлое героини. Увлеченный девушкой, Петр Александрович предлагает ей поступить на службу воспитательницей к маленькой девочке, вверенной его попечению. Однако

заканчивается послание Иваницкого признанием, что у него нет никакого знакомого ребенка, вверенного его заботе.

Следующее затем письмо Изабеллы Франк к подруге раскрывало причины, побудившие ее отправиться в Петербург (хозяин дома, в котором она служила гувернанткой, влюбившись в девушку, начал открыто выражать свои чувства). Вместе с тем оно содержало указание на дальнейшее развитие сюжета. «Не правду ли я говорила тебе, друг мой Олинька (так! – *Н.А.*), что с маленькой предприимчивостью нигде не пропадешь? Провожая меня до *** и глядя на равнодушие, с которым я проматывала все свои деньги, ты от всей души прославляла меня безумною ветреницею, боялась, что я попадусь в какую-нибудь беду, и бранила меня за то, что я разъехалась с ***скими. Во-первых, Бога ради, не смешивай ветрености с беззаботностью. А что я беззаботна, о том я и не хочу спорить. Мне следовало бы родиться богатой княжной, но если этого не случилось, то и делать нечего, можно обойтись и так. Места у ***ских я не могла не бросить: конечно, ты права, говоря, что никому не запрещается в меня влюбляться, и такой отзыв мне очень приятен; и мой хозяин мог влюбиться в меня сколько ему было угодно, только мог бы он хранить свои чувства втайне и не передавать их девушке, которую сам выбрал для воспитания своих детей. В той карете, которая везла меня до Петербурга, один молодой человек без всякого намерения другими словами рассказал мне всю мою историю. Неужели такие вещи так обыкновенны? Неужели так трудно жить на свете небогатым девушкам? Когда об этом думаешь, становится совестно за свою доверчивость. Этот же самый молодой человек, так хорошо знакомый с маленькими несчастиями нашими, предложил мне занять место гувернантки у маленькой девочки, вверенной его попечению» [10, 57].

Письмо Изабеллы Франк не завершено, но, как следует из второго послания к приятелю Иваницкого, она приняла предложение героя, став

воспитательницей девочки Кати, дочери его знакомых, живших в Петергофе. Навещая Изабеллу, беседуя с ней во время прогулок по петергофскому парку, Иваницкий увлекается девушкой, так что история, которая «должна была занять собою две или три недели», грозила оставить в нем «впечатление на всю жизнь» [9, 14 об.]. Переживший бурную молодость, ненавидящий свет и женщин, руководствующихся расчетом, Иваницкий пытается понять, в чем причина его привязанности к Изабелле, в которой «каждое проявление чувства повинуетя рассудку» [9, 13]. Узнав о том, что девушка никого не любит, хотя в прошлом испытала романтические отношения к дерптскому студенту (будущему Францу Гартману), Иваницкий надеется пробудить в ней ответное чувство.

В процессе работы над повестью замысел ее изменился. Дружинин не только меняет название произведения, его жанр, имена и фамилии персонажей (Петр Александрович Иваницкий превращается в Виктора Арсеньевича Самборского, Изабелла Франк – в Прасковью Михайловну В-ву, т.е. в Пашеньку), но и отказывается от эпистолярной формы повествования: рассказ ведется от третьего лица. Если первоначально предметом изображения повести служили перипетии, связанные с увлечением главного героя, то в окончательной редакции, что следует из названия произведения, акцент переносится на раскрытие характера героини – Пашеньки. А главное – заурядное волокитство героя перерастает в глубокое чувство к девушке, в размышления о характере русской женщины, отличительными чертами которого писатель считал деликатность и бескорыстие. Данная тема – размышления о характере женщины его времени – занимала Дружинина еще с начала 40-х гг. Сохранив завязку повести (описание жизни героя в деревне, обстоятельства дорожного путешествия, встреча с девушкой в почтовой карете), Дружинин развивает сюжет иначе. Несмотря на недовольство брата, Самборский поселяется в окрестностях Петербурга, в

непосредственной близости от Пашеньки, проводит с ней много времени, мечтает о женитьбе на девушке и счастливой жизни с ней на лоне природы. Он мечтает нравственно обновиться. В отсутствие Пашеньки Самборский предлагает матери девушки Анне Федоровне поселиться с дочерью на новой мызе и начинает ее обуустраивать. Но Пашенька отвергает предложение Самборского, предпочтя скромную жизнь с любимым человеком – дерптским студентом Францем Гартманом. Героя постигла любовная неудача. Но повесть не заканчивается печально. Душевные качества Пашеньки и ее жениха вызывают восхищение Самборского. Повесть предваряется эпиграфом из Б.Корнуолла: «Дышать, чувствовать, надеяться – разве все это не стоит и жизни и смерти?» [2, II, 603]. По Дружинину, самый процесс ожидания, стремления к счастью уже исполнен величайшей ценности.

Первое упоминание о работе над повестью «Пашенька» содержится в дневниковой записи писателя, относящейся к 9.11.54 г.: «Несколько вечеров и обедов, новая начатая повесть “Пашенька”» [1, 325]. 24.11.54 г. – следующая запись: «Из работ кончил повесть “Пашенька”...» [1, 327]. Таким образом, с момента возникновения замысла на создание произведения ушло чуть более двух месяцев.

Повесть Дружинина не осталась незамеченной критикой, отнесшейся к ней довольно благожелательно. Обозреватель журналистики в «Пантеоне» В.Р. Зотов обратил внимание на «очень грациозный рассказ, от которого веет немного немецкой сентиментальностью и французской идиллией» [4, 18]. Он положительно отнесся к идее произведения: «Борьба светского человека с самим собою, с условиями и понятиями его круга, постепенное развитие этой спокойной, но сильной любви, все это анализировано верно, рассказано занимательно. Картина полурусского, полунемецкого городка Нарвы, провинциальная жизнь, проекты влюбленного обрисованы очень живо» [4, 18]. Удавшимся счел он и образ

заглавной героини: «...создание очень милое и прекрасно очерченное автором» [4, 18]. Более того, повесть напомнила критику «лучшие первые произведения г. Дружинина» [4, 18]. Не изменили его оценки и отмеченные недостатки повести: герой, не выяснив, свободно ли сердце девушки, покупает имение на ее имя и пр. Свой отзыв Зотов повторит и в статье «Русская литература в 1855 году». Обозревая явления года, он вспомнит «грациозный рассказ г. Дружинина “Пашенька”» [5, 19].

Отметив вслед за Зотовым налет сентиментальности на повести («она может даже показаться сколком с сентиментальных произведений французской школы 1810-х годов») [6, 30], обозреватель журналистики в февральской книжке «Библиотеки для чтения» заметил, что Дружинин написал тихую, сдержанную драму, хотя в ней нет или почти нет действия, преобладает монолог. К числу достоинств повести критик отнес удачно выбранный и мастерски нарисованный тип героини, крайнюю порядочность и спокойствие изложения, умно рассчитанную обстановку главных лиц, хотя и отметил некоторую небрежность в отделке.

Кратко, но сочувственно отозвался о повести и критик «молодой редакции» «Москвитянина» Е.Н. Эдельсон. Обозревая январскую – мартовскую книжки «Отечественных записок», он заметил: «Лучшая из повестей по бойкости и ловкости рассказа, и по простоте содержания принадлежит г. Дружинину и называется “Пашенька”» [14, 143].

На этом фоне резким диссонансом прозвучал отзыв о повести И.И. Панаева, выступившего в февральской книжке «Современника» с обзором «Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики» за январь 1855 г. Неодобрительно отзывавшийся о беллетристической деятельности Дружинина, за исключением «Полиньки Сакс», Панаев отнес повесть к легким журнальным очеркам и заметкам, написанным наскоро, к которым неприложима серьезная критика. Пересказывая произведение, он с иронией отзывается о герое («пропитан

самыми остзейскими фантазиями») [7, 228] и особенно о героине, которая будто бы являлась любимицей городка (ее даром обучали в пансионе, даром присылали билеты на балы, ей кланялись мужики на улицах и т.п.). Неправдоподобной нашел он и покупку Самборским фермы для Пашеньки, как и предложение девушке принять ее в подарок. Панаев противопоставил повести Дружинина рассказ Д.В. Григоровича «Свистулькин» («Библиотека для чтения», 1855, № 1), в котором также видел литературную шалость, остроумный каприз с той разницей, что в нем «все взято из вседневной, действительной жизни, но представлено в преувеличенной карикатуре», а в «Пашеньке» «все доведено уже до того, что рассказ становится чуть не фантастическим» [7, 230]. Отзыв заканчивался на примирительной ноте: Панаев был уверен, «что каприз фантазии г. Дружинина ... приведет многих в восторг, – и они будут правы», ибо повесть «читается с невыразимым наслаждением... Кто же захочет ... серьезно критиковать грациозную чухончку г. Дружинина...» (7, 232–233). Но через два месяца, обратившись к оценке «Деревенского рассказа» писателя, он прямо заметит: «Путь, который проложил себе г. Дружинин двумя своими последними повестями («Пашенька» и «Деревенский рассказ»), – путь ложный...» [8, 268].

Что касается Дружинина, то впечатление, произведенное на него дорожной спутницей было настолько велико, что и после выхода в свет повести «Пашенька» писатель еще не раз вспомнит о ней. Видимо, к этому эпизоду относится недатированная запись дневникового характера, сделанная на листе бумаги под заглавием «Cantes et mélanges («Рассказы и смеси». – Н.А.): «Хорошенькая женщина во время дороги» [11, 4]. В «Драматическом фельетоне о фельетоне и о фельетонистах», вошедшем в «Заметки Петербургского туриста» («Санкт-Петербургские ведомости», 1855, № 228, 19 октября), построенном в форме диалога Журналиста и И. Чернокнижникова, в ответ на предложение выступить в защиту

фельетона о русском остроумии, последний припоминает манеру речи девушки из дилижанса: «Нет, нет, Петр Алексеич, “это не можно сделать”, как говорила когда-то милая моему сердцу девушка» [2, VIII, 267]. Высокая оценка Дружининым стихотворения Н.П. Огарева «Дилижанс» (1842) в статье «”Зимний путь”, поэма Н. Огарева» («Библиотека для чтения», 1856, № 5) в значительной мере обусловлена тем, что ощущения, описанные поэтом, обнаруживали сходство с чувствами Дружинина, вызванными встречей с девушкой из дилижанса. «До сих пор, – признавался критик, – нам памятно одно из стихотворений нашего поэта» [2, VII, 131]. И, приводя фрагмент из стихотворения Огарева, писатель выделил курсивом особенно понравившиеся ему строки: «И из-под шляпки вился локон темный... Опять оно, виденье прежних дней // Передо мной возникло так случайно, // *И я с нее не мог свести очей*, // Сквозь тьму глядя на лик едва приметный; // *Тревожно жизнь мою я повторял*, // *И снова был я молод, и приветно* // *Кругом с улыбкой Божий мир взирал!* // И я любил так полно и глубоко, // О, как же я был счастлив в этот раз! // И я б желал, *чтоб нам еще далеко*, // *Далеко было ехать, – чтобы нас* // *Без отдыха везла, везла карета* // *И не имел бы этот путь конца*, // *И лучшие я пережил бы лета*, // *Глядя на очерк этого лица!*» [2, VII, 132].

Библиографический список

1. Дружинин А.В. Повести. Дневник. М., 1986. 511 с.
2. Дружинин А.В. Собрание сочинений: В 8 т. СПб., 1865–1867.
3. Егоров Б.Ф. Примечания // Дружинин А.В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 463–488.
4. (Зотов В.Р.). Журналистика // Пантеон. 1855. Т. 19. № 2. Отд. V. С. 1–24.
5. (Зотов В.Р.). Русская литература в 1855 году // Пантеон. 1856. Т. 25. № 2. Отд. III. С. 1–28.
6. Отечественные записки (1855, год семнадцатый. Январь). Современник (1855, № 1. Январь) // Библиотека для чтения. 1855. Т. 129. № 2. Отд. VI. С. 25–46.

7. (Панаев И.И.). Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1855. Т. 49. № 2. Отд. V. С. 220–243.
8. (Панаев И.И.). Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1855. Т. 50. № 4. Отд. V. С. 257–280.
9. РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 9. 14 л.
10. РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 107. 96 л.
11. РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед.хр. 109. 85 л.
12. РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 239. 16 л.
13. Рябцева Т.Ф. А.В.Дружинин-писатель: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980. 19 с.
14. Э-н Е. (Эдельсон Е.Н.). Отечественные записки. 1850 год. №№ 1, 2, 3. Январь, февраль, март // Москвитянин. 1855. Т. 2. № 5. Кн. 1. Отд. V. С. 137–148.

Н.В. Мокина
Саратов, nat.mokina2011@yandex. ru

Образ Кудеярова в романе А. Белого «Серебряный голубь»: к проблеме источников

Принцип построения образов героев в романе А. Белого «Серебряный голубь» В.Н. Топоров справедливо назвал «компаративным»: как правило, писатель, создавая своих героев, весьма причудливо соединяет черты как реальных людей, избранных «моделями», так и знаковых персонажей русской и мировой литературы, мифологических и библейских героев, причем персонажи «образуют в принципе новое множество, открытое, может быть, и для улавливания “прототипов” <...> из будущего» [1, 249]. Исследование составляющих образы героев «слоев» – примет реальных людей и мифологических, «реальнейших» прототипов – позволяет понять и подлинный масштаб личности героев, и замысел романа в целом.

Этот вектор – один из актуальных в интерпретации романистики А.Белого, определяется законами творчества, сформулированными самим писателем, заявлявшим, что всякий роман – «игра в прятки с читателем», а «значение архитектоники, фразы – в одном: отвести глаза читателя от священного пункта – рождения мифа» [2, 305].

В полной мере такое понимание задач романиста было реализовано в романе «Серебряный голубь», где за «дневной фабулой» (почти детективным сюжетом о нисхождении писателя-интеллигента в народ и убитого сектантами) скрывается «сокровенное ядро мифа». Как представляется, глубинный замысел романа – в описании несостоявшейся революции духа, которую призван был осуществить «красный апостол» Петр Дарьяльский, погубленный «злым оком», Россию ненавидящим [3, 83]. Воплощением этой силы, «окультурного влияния, идущего от врагов России с Востока» [4,363], выступает глава секты «голубей» Кудеяров.

Как правило, этот персонаж оказывается на периферии исследований, посвященных первому роману Белого, возможно, потому, что писатель сам назвал «реальных» прототипов («Кудеяров то Блок, то Мережковский, всунутые в облик надовражинского столяра» [5, 496]), а знаковые приметы этого героя, в частности, его красная рубаха и «способ обращения с Матреной», достаточно прозрачны, явно указывая на литературных прототипов (гоголевского колдуна [6, 89] и пушкинского Черномора [7, 439]) и, кроме того, свидетельствуя о принадлежности героя к секте хлыстов [7, 416, 429; 8,191-199].

Однако, думается, соотнесение с этими прототипами не может объяснить все сюжетные коллизии и мотивы, связанные с образом Кудеярова в романе, ибо оказавшаяся во власти колдуна женщина – не традиционная красавица, а «существо всей России», и убивают по его приказанию не просто «богатыря», а «красного апостола», поэта-теурга

Дарьяльского, чье поэтическое слово «непонятым заклятьем» заклиняло «тьму», сковывало «бури, битвы, восторги» [3,94].

Исследователи, правда, достаточно осторожно, уже указывали на соотнесенность Петра Дарьяльского с апостолом Петром [7, 425; 9,305]. Имя героя, сигнатуры образа (сравнение с «красным апостолом»), приуроченность «страстей» героя ко дню Св. Духа, связанные с ним коллизии («ловитва», противостояние с магом, преследование врагами), сопутствующие ему символы (камень и петух), несомненно, указывают на евангельский источник: Петр Дарьяльский, как и апостол Петр, в день Св. Духа в девять часов вечера отправляется на восток (Деян., 3,1), но поступки Петра Дарьяльского – своего рода антидеяния св. Петра. Он не исполнил своей великой миссии, не смог «заклясть тьму» и осуществить революцию духа, причем в тот момент, когда в России «великое началось преображение мира или мира погибель» [3,84].

Главным антагонистом Петра выступает столяр-сектант Кудеяров, отмеченный, при всем очевидном различии, и чертами сходства с Дарьяльским: у них одинаковая одежда (красная рубаха), одинаково дико блещут глаза [3,125,170] и общий орнитоморфный двойник (петух).

В Евангелии один из основных антагонистов апостола Петра – Симон-волхв (или Симон-маг), но антагонист, отмеченный общей приметой, – именем: как известно, имя Петра, пока он не был учеником Христа, – Симон. Однако основой для сближения Кудеярова с Симоном-волхвом становятся не только евангельское имя главного героя и связанные с ним евангельские мотивы. Приметы Симона-волхва, коллизии его жизни, упомянутые и в Евангелии, и в «Тайной доктрине» Е.П. Блаватской, которую А. Белый читал в годы работы над романом [10,241], несомненно, отзываются в описании Кудеярова, более того, становятся ключевыми для понимания этого героя и его роли в романе.

Что известно о Симоне-волхве, самарийском маге? В Деяниях святых апостолов описывается, как апостол Петр посягает волхва Симона, предложившего «серебро» за «власть»: «чтобы тот, на кого он возложит руки, получал Духа Святого» (Деян. 8, 9-24). Напомним, что в романе А. Белого Кудеяров именно «возложением рук» на грудь сектантской «духини» Матрены и передает ей свою силу. «Дай-ка, любая, мне еще на хрудь руку свою возложить», – говорит столяр, начиная свое колдовство над Матреной, и сразу же «чудная ее в немоту заключила мощь; из руки столяра ей грудь рассек ток; тонкими струйками растекается вокруг нее, наливается в нее его ток <...>» [3,171].

Сама коллизия Кудеяров – Матрена, возможно, также восходит к легендам о Симоне-волхве, в частности, той, что упоминалась Е. Блаватской: о Симоне рассказывали, что он «держал при себе одну женщину», выдавая ее «за Троянскую Елену, которая прошла через сотню перевоплощений и которая еще раньше, в начале эонов, была Софией, божественной мудростью <...>». Эту женщину Симон-волхв представлял как «эманацию собственного его (Симона) Вечного Разума» [11,150]. В романе А. Белого Матрена – не просто духиня «голубей», само ее описание позволяет говорить о ней и как воплощении языческой Астарты. А Дарьяльскому она представляется Зарей, воплощением Софии [3,98], и в этом его великая ошибка, и ставшая причиной прихода к «голубям», а затем и гибели. Причем о Матрене можно говорить и как об «эманации», истечении колдовской силы Кудеярова: эту мысль, правда, несколько трагедизируя, высказывает рассказчик, описывая, как возложением рук на грудь Матрены «силу свою в нее столяр изливал, а и после сам той силой питался, будто бы в “банку” положенным капиталом <...>» [3,108].

Все колдовские таланты Кудеярова напоминают описание способностей Симона-волхва в книге Е. Блаватской. Симон, по

Блаватской, был искусным магом, он пользовался помощью демонов и учением поэтов, заклинаниями, зельями и «притягательными ласками» (что Блаватская истолковывает как «магнетические пассы, за которыми следуют транс и сон») [11,159], он мог «превращать свое тело в различных животных», с помощью невидимых духов заставлял мебель двигаться по комнате [11,159]. Всеми этими способностями, как известно, наделен и Кудеяров: он и творит заклинания, и материализует свое слово в петуха [3,173], и пользуется зельями, от его взгляда может «озлиться ветер» [3,44] и двигаются «куски дерева» [3,163], а его «магнетические пассы» вызывают у околдованной Матрены «транс и сон» [3,171].

Возможную аллюзию на легенду о полете и падении Симона-волхва, также упомянутую Е. Блаватской [11, 161], представляет моление столяра в еропегинской бане, когда Кудеров «исступленно падал на землю <...>, падал и вновь с полу взлетал, взлетал и падал <...>» [3,59]. Но – одновременно – в этой сцене травестируется и евангельский сюжет Преображения: столяр, «в белом весь одеянии», «с до ужаса восхищенным лицом», «хворые и жалкие черты» которого «расплатило светом» «иное, живое солнце <...> иной, еще в мир не сошедший, но уже грядущий в мир Лик – Лик Духов» [3, 59-60], предстает лжехристом, вновь напоминая легендарного Симона-волхва, выдававшего себя за Бога и объявленного поэтому Антихристом [12, 402].

В романе А. Белого целый ряд сигнатур позволяет говорить о Кудеярове и как о воплощении Антихриста (или его спутнике). Эти приметы имеют, скорее всего, литературный источник и восходят, прежде всего, к «Страшной мести» Гоголя и к роману В.П. Свенцицкого «Антихрист» (1908), о влиянии которого на роман Белого уже писали исследователи [7,442-443]. Так, Кудеяров может вызывать чужую душу, а на это, как утверждал пан Данила в «Страшной мести», способен только Антихрист [13, 167]. Сам способ колдовства Кудеярова с помощью

выпрядывания нитей, которыми он оплетает жертву или пронзает ее душу и сердце так, что вырвать нити можно только с сердцем [3,108, 172, 180], – несомненная аллюзия на описание Антихриста в романе Свенцицкого. Здесь Антихрист характеризуется именно как «неопределенная сила, неуловимая, все что-то плетущая». Ощущение «незримых нитей», «нитей, которые медленно, монотонно делают какую-то страшную свою работу», «плетут что-то» – главная примета скорого явления Антихриста, ожиданием которого живут герои романа В.П. Свенцицкого [14].

Отметим и еще одно совпадение: в романе Свенцицкого говорится о «двойном» обличье Антихриста: обыденном для большинства и колдуне – для понимающих («Для всех это будет образ человеческий, и только для горсточки укрывшихся в катакомбах будут видны подлинные, страшные черты колдуна!» [14]). На этой же антитезе строится и образ Кудеярова в романе Белого. Для непосвященных – он «субъект незначащий, вещество самого мелкого качества» [3,108]. Для посвященных Кудеяров – колдун, наделенный невероятным могуществом: он – «тайны знает, все как есть столяру открыто: судьбы людей, и то, почему восстает народ, и то, отчего в брюхе *чимирь* от рожденья заводится» [3,44].

Отмеченными параллелями не исчерпывается исследование прототипов Кудеярова, на идею образа которого, возможно, повлияло и описание могущественного мага Аполлония, спутника Антихриста, в «Краткой повести об Антихристе» Вл. Соловьева. Во всяком случае, «светящиеся точки», превращающиеся в «светлые формы странных существ», и «неведомые ароматы», сопровождают и колдовство Аполлония [15,416], и колдовство Кудеярова [3,171-173]. Все эти параллели, как отмеченные, так и ожидающие исследования, явно указывают на соотнесенность колдуна-сектанта с Антихристом (или его предтечами и спутниками) и позволяют включить роман Белого в число произведений, развивающих миф об Антихристе, и истолковать замысел

романа как описание вечной борьбы добра и зла, местом которой стала Россия и душа русского человека.

Библиографический список

1. Топоров В.Н. О «блоковском» слое в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999.
2. Белый А. Собр. соч. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1995.
3. Белый А. Собр. соч. Серебряный голубь. Рассказы. М., 1995.
4. Белый А. Собр. соч. Воспоминание о Блоке. М., 1995.
5. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Подг. текста, вступ. ст., коммент. А.В.Лаврова, Дж.Мальмстада. СПб., 1998.
6. Паперный В.М. Андрей Белый и Гоголь. Статья 2 // Учен. зап. Тартуского государственного университета. Вып. 620. Тарту, 1983.
7. Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998.
8. Döring-Smirnov I.R. Сектанство и литература («Серебряный голубь» А.Белого) // Christianity and the Eastern Slavs. Vol. 2. Russian Culture in Modern Times. Berkeley: University of California Press, 1994.
9. Топоров В.Н. «Куст» и «Серебряный голубь»: к связи текстов и о предполагаемой общей «внелитературной» основе их // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999.
10. Бурмистров К.Ю. Каббала и русский символизм: к постановке вопроса // Андрей Белый в изменяющемся мире. М., 2008.
11. Блаватская Е.П. Тайная доктрина. Т.3. М., 2005.
12. Гришин А.С. Миф об Антихристе в русской истории и литературе конца XIX – начала XX веков // Антихрист (Из истории отечественной духовности): Антология / Сост., коммент. А.С. Гришина, К.Г. Исупова. М., 1995.
13. Гоголь Н.В. Собр.соч.: В 6 т. М., 1959. Т.1.
14. Свенцицкий В.П. Антихрист. lib.rus.ec/b/373968/read#t6
15. Соловьев В.С. Избранное / Сост. А.В.Гулыги. М., 1990.

Поэтика трагедии Эсхила «Прометей прикованный»

Трагедия «Прометей прикованный» принадлежит к числу наиболее известных античных творений, но при этом она остаётся одним из самых загадочных произведений мировой литературы. В.Н. Ярхо убедительно доказал, что трагедия принадлежит именно Эсхилу [5, 721–722]. Однако, сам факт, что это надо доказывать, весьма примечателен.

Сюжет в пьесе мифологический, причем его интерпретация, как показали исследователи, расходится с гесиодовской версией; потому и расходится, что «взаимоотношения между богами и людьми представлялись Эсхилу иначе, чем видел их героический эпос» [6, 351]. Автор использует традиционный мифологический сюжет для выражения своих представлений о мире, складывающихся в процессе преодоления архаических этических норм. Собственно *событий* в пьесе нет: то, что можно назвать событием, происходит лишь в прологе и в финале пьесы. В прологе Власть и Гермес приковывают безмолвного Прометея к скале; в финале пьесы не покорившийся воле Зевса Прометей проваливается вместе со скалой под землю. Источник сюжетного действия – в монологах героев и особенно монологах Прометея. При внешней подчёркнутой статичности, неподвижности действия внутренняя его напряжённость нарастает от эпизода к эпизоду.

Самый первый монолог Прометея составляет вторую часть пролога. Оставшись один, Прометей изливает своё горе в жалобах и стенаниях. Монолог носит подчёркнуто лирический характер, в нём раскрываются внутренний мир, переживания Прометея. Эсхил предельно очеловечивает Прометея, перед зрителем вдруг предстаёт не бессмертное божество, а

страдающий, оскорблённый, одинокий человек. Совмещение героически высокого (божественного) начала с началом интимным, трепетным (человеческим) в образе Прометея определило и стилистические особенности первого монолога: лирические интонации скорби, плача, жалобы совмещаются с ораторскими, пафосными интонациями, незаметно переходят в них. Прометей одновременно и безмерно одинок, и окружён многочисленными зрителями, к которым взывает он: «Глядите все, что боги богу сделали!» [4, 83]. Здесь заявлен конфликт и дана его оценка. Интонации плача переходят в ораторские, усиливаясь буквальным значением гипербол: «Глядите, какую меня обрекли // Муку терпеть тысячи лет, // Вечную вечность!» [4, 83].

Гиперболы в их буквальном значении пронизывают все монологи Прометея, раскрывая безмерность его физических и нравственных страданий: «Но ни молчать, ни не молчать об участи // Своей нельзя мне...» [4, 83]. В этом противоречии (нельзя ни говорить, ни молчать о своих страданиях) – ключ к пониманию позиции Прометея, его убеждённости в своей правоте. Силу и мужество придают Прометею не его божественность и бессмертие (в его ситуации они, скорее, помеха, ибо смерть освободила бы от мук), а то, во имя чего Прометей терпит эти муки и готов безропотно терпеть ещё большие. Беспомощный физически, он обладает огромной силой воли и убеждёностью, он владеет мощным оружием – свободным словом, и слово это обращено против тирании «новоявленного вождя» Зевса и в защиту «смертных». Это свободное слово тут же находит отклик: к нему прилетают океаниды, составляющие хор трагедии. Сочувствуя Прометею, оплакивая его участь, хор говорит о жестокости Зевса, который держит в руках Олимп, «правит на нём, законов не ведая... Те, что великими слыли, ничтожны стали» [4, 84]. В словах хора глубокое общечеловеческое содержание: таков нравственно-политический итог всех переворотов!

При всем лиризме слово Прометея публицистично по своей сути. Он прекрасно осознаёт политический характер своего конфликта с Зевсом и целью своих высказываний имеет, так сказать, формирование «общественного мнения». В то время как все окружающие переполнены страхом перед Зевсом (называют его «упрямым», «диким», «жестоким» и не видят иного исхода, кроме покорности и смирения), Прометей демонстративно выражает своё презрение к нему и раскрывает перед своими слушателями политическую сущность тирана. Там, где другие видят нравственную патологию («Он уймётся, лишь когда насытит сердце», – говорит хор), для Прометея очевидна политическая закономерность: «Болезнь такая, видно, всем правителям // Присуща – никогда не доверять друзьям...» [4, 87].

Эсхил противопоставляет Зевса и Прометея как тирана и гуманиста. Доброта, внимание и собеседнику, покровительственное отношение к нему у Прометея, что называется, в крови. Он подкупающе искренен в общении. Сущностью действия в пьесе становится общение, отсюда совершенно естественны элементы разговорного стиля. Разговорный синтаксис ещё более усиливает человечность в Прометее и, соответственно, лирическое начало в пьесе. Но Прометей не только *рассказывает*, но и *убеждает*. А потому, на наш взгляд, здесь не менее важны и многочисленны ораторские элементы стиля. Достаточно отметить обилие восклицаний и обращений в монологах Прометея, подчёркнутую афористичность его речи и обилие антитез.

Афористичность присуща античной драматургии, даже в структуре античной трагедии (и особенно комедии) предусмотрен агон (состязание в речах), придающий особую напряжённость действия. Именно в агоне обостряется конфликт, раскрывается сущность характеров. В «Прометее прикованном» агон вынесен уже в финал пьесы – это словесный поединок Прометея и Гермеса. Но куда больше афоризмов у Прометея не в этой

взволнованной, конфликтной речи, а в ситуации спокойного общения с сочувствующими ему собеседниками. И это не случайно. Античная драма в своём развитии тесно взаимодействовала с ораторским искусством, они взаимно обогащали друг друга и в области поэтики. Афоризм – излюбленный приём ораторов. Возникнув как дидактический жанр, формулирующий правила житейского поведения, афоризм «выходит за рамки практических наставлений и выступает как форма абсолютного знания, высшей мудрости, предназначенной для всех времён и народов» [3, 43]. Прометей у Эсхила – мудрец, провидец, демиург, а потому совершенно естественно, что речь его полна афоризмов. Афоризм – это не раздумье, а результат мысли выношенной, продуманной, ставшей убеждением, а потому способной и убеждать. Прометей Эсхила несёт полную ответственность за своё однажды принятое решение, убеждён в своей правоте и способен убедить других; он пропагандирует гуманизм, самое его богоборчество выступает как активная сила гуманизма.

К элементам ораторского стиля речей Прометея и пьесы в целом относятся и разнообразные антитезы. Они композиционно оформляют речь, выделяя главное в мысли оратора, придают речи экспрессию, динамику. Антитезы противопоставляют настоящее прошлому и будущему, характеризуют различное психологическое состояние. Но ещё чаще Прометей прибегает к антитезам, подчёркивающим его позицию, заставляющим собеседников осмыслить сделанное им, например:

...Истребить людей
Хотел он даже, чтобы новый род растить.
Никто, кроме меня, тому противиться
Не стал. А я посмел. <...>
Жалел я смертных, только самого меня
Не пожалели... [4, 87]

Антитетично и построение всей системы образов в трагедии: Прометей противопоставлен каждому персонажу и прежде всего Зевсу –

внесценическому персонажу. То, что главный противник и антипод Прометея оказался за пределами драматургического действия, тоже подчёркивает публицистический характер пьесы, публицистичность позиции драматурга. Зевс в пьесе не столько реально-мифологическое божество (не случайно все подчёркивают резкое несходство Зевса этой трагедии с мифологической трактовкой образа и даже трактовкой его у самого Эсхила в других произведениях!), сколько олицетворение, воплощение тирании, деспотизма. На сцене действуют, осуществляя его волю (по собственной охоте или скрепя сердце) Власть, Гермес, Гефест. Именно они превращают в жестокое и злое *деяние* гнев и волю Зевса. Тиран всегда действует чужими руками, оставаясь в стороне, прикрываясь ореолом справедливого гнева. Он сумел запугать и подчинить себе всех, только не Прометея. Эсхил утверждает активную позицию противостояния тирании: что бы ни предприняли слуги Зевса и он сам, говорит Прометей: «Убить меня всё же не смогут» [4, 115]. В конце концов, тиран раскроет себя, сбросит маску. «Уже дела пошли, не слова» [4, 115], – восклицает Прометей в последнем монологе, услышав гром и подземный грохот. Последние слова Прометея вновь возвращают нас к его первому монологу; опять, обращаясь к земле и небесам, он говорит: «Без вины страдаю – глядите» [4, 116]. Прометей остался верен себе и не покорился тирану, победа Зевса мнимая, ибо впереди – падение царя богов.

Этот параллелизм конца и начала трагедии (точнее, первого и последнего монологов Прометея) – тоже своего рода антитеза. Прометей не изменил своей позиции, не убедили его смириться ни советы Океана и океанид, ни угрозы Гермеса, ни молнии Зевса. Но зато внутренне другими стали робкие океаниды, они смело вступают в спор с Гермесом, открыто принимая сторону Прометея. Тем самым усилия Прометея воздействовать на «общественное мнение» не пропали даром, Прометей приобрёл новых союзников. С тиранией и злом можно и должно бороться – доказывает

Эсхил всем содержанием трагедии. Публицистический подтекст пьесы прекрасно почувствовал В.Г. Белинский: «Прометей дал знать людям, что в истине и знании и они – боги, что грома и молнии ещё не доказательства правоты, а только доказательство неправоты власти» [1, 323]. Эсхил творил в эпоху, когда происходило становление государственности, укрепления и развития демократии. Процессу демократизации афинского государства упорно сопротивлялась родовая аристократия. Эсхил был активным участником этой политической борьбы. Отсюда публицистичность стиля, ораторские приёмы в структуре монологов, открытое выражение авторской позиции. Эсхил, отходя от традиционной мифологической трактовки, представил Прометея как великого, негибаемого борца за правое дело, гуманиста и богоборца. И именно такой Прометей стал для последующих поколений «гигантским символическим обобщением, философски олицетворяющим дерзновенное упорство свободного творческого духа, смелую созидательную мысль человечества, скованную, но неукротимую мощь гения прогресса» [2, 18]. Именно в этом направлении интерпретируется образ Прометея в последующей мировой (и русской, в том числе) литературе.

Библиографический список

1. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. М., 1955.
2. Сахарный Н.Л. Трагедии Эсхила // Эсхил. Трагедии. М., 1971.
3. Эпштейн М.Н. Афористика // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
4. Эсхил. Прометей прикованный : трагедия / пер. С. Апта // Античная драма. М., 1970.
5. Ярхо В.Н. Эсхил. М., 1958.
6. Ярхо В.Н. Эсхил // История всемирной литературы: В 9 т. Т. I. М., 1983.

Псалмы в период Реформации

Псалмы (с греч. «хвалебная песнь») относятся к христианской религиозной поэзии. Изучением псалмов занимаются многие ученые из разных областей знаний. К этому жанру обращаются религиозные деятели, поэты, музыканты, исполнители. Псалмы – это своего рода музыкально-поэтические молитвы, в которых излагаются «благочестивые излияния восторженного сердца верующего при разных жизненных испытаниях» [2]. С другой стороны, псалмы — это поэтические произведения, в которых можно найти такие стилистические приемы, как гипербола, нелогические сочетания слов, параллелизм. При переводе псалмов очень важно сохранять особенность их форм.

«Псалмы Давидовы», или Псалтирь, одна из наиболее популярных библейских книг Ветхого Завета, содержит 150 псалмов. Они являются неотъемлемой частью богослужения в храме и молитвенного дискурса верующих. В псалмах ярко выражены многие чувства и переживания человека: покаяние и смирение, сознание своего ничтожества перед величием Божиим, благодарение бога за великие милости, надежда на милосердие Вседержителя. «Давидовы псалмы» полны глубочайшего и предельно искреннего молитвенного духа. Г. Чистяков пишет о «Давидовых псалмах»: «Псалмы входят в Ветхий Завет и представляют собой книгу из ста пятидесяти молитв, составленных разными авторами... Молитва для еврея, которому изображать Бога запрещено заповедью, – это единственный способ приблизиться к Создателю, припасть к Его коленям, попросить о помощи... Для еврея же единственную надежду на встречу с Богом несет с собой молитва. Именно поэтому она идет из глубины

сердца, становится жаркой и пламенной. В такой молитве человек раскрывается полностью, исповедуется от всего сердца и отдает себя Богу всего без остатка» [4, 15-17].

Псалмы оказали огромное влияние на фольклор и послужили источником многих пословиц. В иудаизме псалмы исполнялись в виде песнопений гимнического характера под аккомпанемент. При каждом псалме указывался способ его исполнения. В Средние века самым древним памятником считаются Каролингские псалмы. В те времена граница между нидерландскими и нижненемецкими диалектами было сложно провести. Так, переводы псалмов — «Вахтендонкские (Каролингские) псалмы» — IX века считаются общим наследием нидерландской и немецкой литературы.

В данной статье мы проследим развитие жанра псалма в период Реформации. Под знаком Реформации в Германии проходили важнейшие социальные процессы. Большим событием в литературной и общественной жизни Германии явились духовные песни и шпрухи Лютера. Не разделяя классических увлечений гуманистов, видя вершину поэзии в ветхозаветных псалмах, он переводил их на немецкий язык, а также создавал по их образцу духовные песни, получившие широкое распространение в протестантских кругах. Есть в песнях Лютера отзвуки гуситских песен, старинных латинских гимнов и немецкой народной поэзии. Иногда Лютер прямо начинает свою песню словами, непосредственно заимствованными из обихода народной поэзии. Сам он объяснял эти свои заимствования из светской лирики тем, что стремился уменьшить популярность «любовных и плотских» песен ради торжества евангелической поэзии [3]. И ему удавалось создавать произведения, получившие большую известность. Эту известность они завоевали не только протестантской направленностью, но и высокими художественными достоинствами. Лучшим песням Лютера присущи

простота, задушевность и мелодичность, характерные для народной поэзии. Генрих Гейне восторженно отзывался о песнях Лютера, «изливавшихся из его души в борьбе и бедствиях», и даже видел в них начало новой литературной эры [3].

М. Лютер стимулировал усиление интереса к ветхозаветным текстам в плане их поэтической рецепции провозглашенным им принципом «Scriptura sola!» («Одно Писание!», или «Только Писание!») и переводом Библии с оригинала на немецкий язык. В результате Библия стала самой издаваемой и читаемой в Германии (а затем и в Европе вообще) книгой, вошла в каждый немецкий дом, дала первые образцы прозы и религиозно-философской поэзии на немецком языке (особенно Псалтирь в переводе М. Лютера). Кроме того, М. Лютер заложил основы немецкой традиции переложения псалмов. Это был своего рода вызов немецким поэтам, на который они не замедлили ответить. Выдающиеся писатели и ученые XVII в. – М. Опиц, Ф. Логау, А. Грифиус, латинист М. Бюхнер – вслед за Лютером обратились к Библии в целом и к ее лирическим книгам.

Музыкальное исполнение псалмов долгое время оставалось прерогативой специально обученных людей. Одна из главных целей церковных реформаторов XVI века заключалась в том, чтобы приобщить всех членов церкви к участию в богослужении, и в частности – с помощью пения. Влияние Реформации на развитие музыкальной культуры ранее всего обнаруживается там, где реформационное движение было особенно широким – в Германии. Новые тенденции в развитии музыкальной культуры немецких стран обнаруживают свое внутренне родство с реформационным движением. Самым прямым и самым сильным художественным следствием Реформации было создание протестантского хора. Как известно, в создании протестантского хора большое значение имела инициатива самого Мартина Лютера. В противовес песнопениям католического культа, исполнявшимся по-латыни и

непонятным для широких бюргерских слоев, деятели Реформации пропагандировали пение немецких стихотворных псалмов. Первый сборник Иоганна Вальтера – «Geistlich Gesang-Büchlein» («Книжечка духовных песен») – появился в 1524 г.

Истоки протестантского хорала достаточно разнообразны. В хорал вошли те мелодии, которые получили признание в быту. В протестантском хорале установился простой, но чрезвычайно новый для того времени четырехголосный склад: мелодия проходит в верхнем голосе, остальные голоса, оставаясь мелодически плавными, подчиняются гармоническим закономерностям, при этом общая композиция становится четкой и стройной [1]. В крестьянских войнах протестантский хорал приобрел значение «Марсельезы XVI века» [3]. Особую известность получила мелодия псалма «Ein feste Burg ist unser Gott» («Бог наш оплот», переложение псалма 46) М. Лютера.

Во Франции под прямым воздействием Кальвина также шла работа над псалмами. Жан Кальвин, французский богослов и реформатор церкви, недоверчиво относился к свободному искусству, в особенности к поэзии, и требовал, чтобы основой песен были псалмы Ветхого Завета и канты Нового Завета. Для этого текстам псалмов была придана ритмически фиксированная форма с рифмой, и каждый псалом был положен на простую мелодию, которую могли бы напевать необученные люди без аккомпанемента. Вскоре после создания мелодий были написаны простые музыкальные сочинения, а также более сложные церковные песнопения, которые вначале предназначались лишь для домашнего использования, а потом были перенесены и в общину. Среди прочих, Клод Гудимель (французский композитор, один из создателей гугенотского хорала) опубликовал три книги Псалмов различной сложности, которые популярны до сих пор. Несколько раньше французского перевода псалмов, еще в 1540 году, в Антверпене появился свободный стихотворный перевод

псалмов на фламандский язык. Музыку к этим текстам, опубликованную в 1556-1557 гг., написал известный полифонист Клеменс Якоб.

XVI в., столь значительный для развития немецкой бюргерской культуры в целом, особенно знаменателен и в истории немецкого мейстерзанга. Ганс Закс (1494-1576) – выдающийся представитель искусства мейстерзингеров – ровесник Иоганна Вальтера. Культура мейстерзингеров была весьма своеобразным явлением немецкого ремесленничества с его бюргерским бытом и цеховым укладом. Поэты и музыканты из ремесленных цехов, мейстерзингеры считали себя наследниками миннезингеров, их творческих традиций. Но вся обстановка их деятельности, весь ее «стиль» были совершенно иными. Не рыцарская поэзия, а поэзия бюргера-ремесленника во всем ее своеобразии – грубоватости и традиционности, патриархальности и тяжеловесности – царит их искусстве. Мейстерзингеры предпочитают духовные, библейские тексты, церковные мелодические обороты, признают только одноголосное пение, очень мало индивидуализируют свою музыку, опираясь на образцы, на «канонизированные» ими напевы.

Таким образом, через духовную парадигму древнего текста немецкая поэзия XVI века ищет и обретает как национальную аутентичность, так и универсальность звучания.

Библиографический список

1. Немецкая песня и протестантский хорал:
http://istoriyamuziki.narod.ru/protest_horal.html
2. Псалтирь: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Псалтирь>
3. Пуришев, Б. И. Немецкая литература XIV—XVI вв. Реформация и Мартин Лютер: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/purishev-nemeckaya-literatura/reformaciya-i-martin-lyuter.htm>
4. Чистяков, Г. Господу помолимся. Размышления о церковной поэзии и молитвах. – М., 2001.

5

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ
И ДИАЛОГ КУЛЬТУР**

Галантность в идеологии просвещенного абсолютизма Екатерины II: к постановке проблемы

Идеология просвещенного абсолютизма, утверждаемая в творчестве Екатерины II, тесно связана с понятием галантности, ставшим ключевым в определении взаимоотношений между монархией и российским двором. Это было предрешиено тем, что мышление императрицы, в бытность ее еще Великой княгиней, формировалось в условиях приобщения российским двором к галантной культуре, которая определяла круг чтения и поведение аристократической верхушки.

В этой галантной атмосфере елизаветинского двора проходило увлечение Великой княгиней просветительской литературой, способствующей наложению в ее сознании таких противоречивых тенденций французской культуры, как классицистический размах абсолютизма Людовика XIV и фрондерское отношение к существующей власти. Если вторая тенденция усваивалась ею вместе с галантными романами, ставшими досуговым занятием избранной рафинированной аристократии еще со времен Анны Иоанновны (вспомним «заказ» князя Куракина на перевод популярного французского романа В.К. Тредиаковскому, вследствие чего российский читатель получил возможность оценить «Езду в остров любви»), то первая – актуализировалась монархией при размышлениях о границах власти и ее видимых проявлениях.

Размышления о сути монаршего правления, воплотившиеся в творчестве венценосной писательницы, носили отпечаток екатерининской личности. Таким качеством в личности Екатерины явилась разумность,

понимаемая ею как рефлексия собственного поведения и места в обществе. И в этом процессе отправной точкой интеллектуального преобразования личности была литература. Так, утоление интеллектуального голода трудами историков и философов-просветителей закономерно привело Великую Княгиню к различным утопическим проектам, а рефлексия своего положения в государстве – к необходимости приводить свои проекты к их реализации.

Придя к власти, Екатерина начинает проводить в жизнь задуманные планы, подчиняя их новому государственному статусу, в связи с чем многие изначальные идеи претерпевают изменение. Так, из создательницы своего личного пространства (исходная посылка фрондерского поведения), в котором ее роль ближе всего стоит к роли хозяйки галантного салона, она превращается в государыню, преобразующую личностное пространство подданных, прежде всего, своего двора (Эрмитажный салон – Эрмитажный театр), а затем и всего дворянского сословия.

Подобное поэтапное воспитание – окультуривание – всего дворянского сословия можно назвать своеобразием екатерининского просвещения. А особым воспитательным дискурсом Екатерины выступала галантность, формирующая в представлении Екатерины свободную и независимую личность дворянина.

Начало усвоения российской культурой галантных отношений было положено еще в правление Петра I: «... в ассамблеях Петровского времени рождался в России галантный XVIII век и литература настойчиво искала языковые и семантические формы, способные выразить универсальный концепт «любовного очарования». На смену средневековому типу общества с домостроевским, то есть замкнуто-домашним укладом жизни приходило новое – светское – общество, оно остро нуждалось в выработке нового языка культуры, регламентирующего нормы отношений, правила, этикет поведения» [11, 363]. Однако в большей мере притяжение

к галантному поведению ощущалось в елизаветинское правление: «Как и при дворе молодого Людовика XIV, в царствование Елизаветы при русском дворе царит атмосфера галантности, а ее сосредоточием является сама императрица» [4, 198-199]. Екатерина, придя к власти, развивает феномен галантности и актуализирует его, формируя модель дворянского поведения, которую она конструирует как в своем творчестве, так и в повседневном обиходе: «Торжествующая власть хотела своей приватной жизни. Показательно в этом плане строительство Малого Эрмитажа, проведенное по желанию императрицы к 1769 году архитектором де ла Мотом. Здесь собирались по вечерам в узком кругу, здесь царила атмосфера салона и игры, давались театральные представления и концерты. Екатерина поощряет новый тип придворного человека — изящного, просвещенного, галантного» [10, 268].

Определение «галантного» человека, порожденного литературой XVII столетия, Т.О. Кожанова дает через антитезу с человеком «порядочным»: «Галантность в XVII веке понималась как умение себя вести в свете. «Галантный человек» обладал великодушием, способностью к здравому суждению, честностью и скромностью, но, в отличие от «человека порядочного», идеал которого был выработан в первой четверти XVII века, его внутренние качества сочетались с внешней привлекательностью, умением нравиться и очаровывать, неумным обаянием и остроумием. <...> Именно такого героя выводили галантные романы мадемуазель де Скюдери, таким современники представляли Людовика XIV, самого галантного человека при дворе» [5, 229].

Заслуга Екатерины состоит в том, что «галантность» становится отличительным признаком российского Просвещения, понимаемым как уважительное и свободное отношение между монархом и дворянством, а идея воспитания дворянского сословия галантным способом служит

обозначению его новой роли – культурной правящей элиты – в государственном строительстве.

Следует заметить, что понятие «галантность» стало активно разрабатываться в российском литературоведении в 80-х гг. XX века в работах авторов многотомной Истории всемирной литературы – Ю. Виппера [1], А. Елистратовой [3], А. Михайлова [8], посвященных анализу историко-литературной ситуации во Франции XVII века. Непосредственно в связи с жанровой системой о галантности как показателе салонной культуры говорит А. Строев в исследовании о французской литературной сказке [12]. Следует также выделить работы Н.Т. Пахсарьян, в которых проблема соотношения барокко – рококо – сентиментализма выходит к проблеме галантности [9]. Применительно к русской литературе сложилась традиция относить понятие «галантность» к двум произведениям: «Душеньке» И.Ф. Богдановича [7] и «Руслану и Людмиле» А.С. Пушкина [6].

Галантность, включенная в идеологию екатерининского просвещения, в отличие от галантности времен Людовика XIV или эпохи Елизаветы Петровны (когда она выступала только экзотикой, служащей для тематического расширения литературы) становится формой дворянского самосознания. Мерилом всех сословных отношений выступает любовь, которая ложится в основу государственного строительства и становится гарантом социальной стабильности и благосостояния. Этот утопический проект стимулировал понимание дворянством своего места в российском социуме и сводился к стимулированию творческих, авторских начал дворянина. Поэтому роль галантной литературы в осуществлении Екатериной просветительских проектов по освобождению дворянства и привлечению его к моделированию своего личного пространства видится нам первостепенной. При этом само понятие «галантности» оказывается

объемным и многофункциональным. Через него императрица вбирала все лучшие и перспективные художественные тенденции Запада, что и позволяло ей обращаться к разным литературным жанрам при адресации к дворянскому сословию своих идей.

Выводя отношения с подданными в литературную нишу, императрица не только включалась в процесс европейского Просвещения, но и формировала канон дворянского мышления, характеризующегося галантностью как уважительном отношении к монарху и своему дворянскому статусу. Поэтому галантность выступала основой для авторской рефлексии. Не случайно Г.А. Гуковский видит «основание историко-литературного интереса к произведениям Екатерины – в их полемической заостренности» [2, 368], ибо провоцирующий характер ее текстов обеспечивал их «жизнь» в постекатерининское время, когда писатели-дворяне излагали в своих сочинениях дворянское бытие, уже не напрямую «отвечая» императрице, а в силу сложившейся, благодаря ее усилиям, традиции дворянской литературы. В этом и реализовывался главный постулат ее программы воспитания, заключающийся в единстве монархии и дворянской культурной политики и ее литературного воплощения.

Итак, в своей абсолютистско-просветительской политике Екатерина основывалась на феномене галантности. С одной стороны, галантная модель была уже знакома российскому придворному кругу, с другой, – государыня включала ее в воспитательный модус диалога монарха с подданными. Так, французский литературный канон, берущий начало в ренессансной свободе и увиденный XVIII веком в торжестве разумности и всеобщей гармонии, включался в екатерининский проект воспитания дворянина как свободной, изящной и рационально мыслящей личности.

Библиографический список

1. Виппер Ю. Французская литература 30-х и первой половины 40-х годов XVII в. // История всемирной литературы: В 8 томах М.: Наука, 1983-1994. Т. 4. 1987.
2. Гуковский Г.А. Екатерина II // История русской литературы. Т. 4. Литература XVIII века. Ч.2. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1947.
3. Елистратова А. А., Тураев С. В. Введение // История всемирной литературы: В 8 томах. М.: Наука, 1983-1994. Т. 5. 1988.
4. Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 2005.
5. Кожанова Т.О. Бессмертный шедевр великого неудачника // Бюсси-Работен. Любовная история галлов. М.: Ладомир: Наука, 2010.
6. Куканов А.М. К проблеме традиций и новаторства «Руслана и Людмилы» Пушкина и роль радищевского начала // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск: Мордовский гос. ун-т, 1973.
7. Кулакова Л. И. Богданович // История русской литературы: В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941-1956. Т. IV: Литература XVIII века. Ч. 2. 1947.
8. Михайлов А. Д. Французская литература в первой половине XVIII в. // История всемирной литературы: В 8 томах М.: Наука, 1983-1994. Т. 5. 1988.
9. Пахсарьян Н.Т. Галантность // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М.: Изд-во Кулагиной, 2010.
10. Проскурина В. Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
11. Сазонова Л.И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М.: «Рукописные памятники Древней Руси», 2012.
12. Строев А. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII – XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990.

**Былинно-сказочная традиция в поэтике исторического романа
М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»**

По свидетельству С.Т. Аксакова, появление первого русского исторического романа – «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829) М.Н. Загоскина – явилось знаковым событием в литературно-общественном сознании эпохи [1, 20-21]. Согласно фабуле, в начале апреля 1612 г. молодой боярин Юрий Милославский со своим слугой Алексеем держит путь в отчину боярина Кручины-Шалонского с грамотой от начальника польского гарнизона в Москве. По дороге они спасают от замерзания запорожского казака Киршу. В благодарность тот помогает Милославскому во всех жизненных перипетиях. Сметливость казака помогает ему даже проникнуть в терем дочери Кручины и открыть ей имя суженого – Юрия.

В поэтической системе романа былина тесно связана с историческим планом произведения: она вносит идеально-героическое начало, напоминая о повторяемости исторических коллизий, о вечном и непреходящем патриотическом чувстве. Вместе с тем, былина причудливым образом переплетается со сказочными мотивами. В произведении Загоскина слепой сказитель сначала пытается поведать дочери Шалонского и её окружению сказку о Змее Горыныче, но, будучи прерванным, «неточно цитирует» [2, 119] «повесть о славном князе Владимире, Киевском Солнышке, Святославиче и о его могучем богатыре Добрыне Никитиче» [3, 101]. Б. В. Нейман полагал, что данный отрывок представляет собой «пересказ былины о Добрыне-Никитиче» [4, 268]. Однако в известных былинах о Добрыне Никитиче подобное описание не встречается [5]. Можно предположить, что Загоскин либо

творчески использовал фольклорный материал для своих целей, либо приведенный им текст былины отражает процесс рубежа XVII-XVIII вв., зафиксировавший расслоение литературы, когда народный эпос служил источником для создания многочисленных «гисторий», «сказаний», «повестей». В связи с этим весьма существенными предстают положения А. П. Скафтымова о том, что «былина в своей истории видоизменялась и переиначивалась в устах нового передатчика – певца или сказителя, накладывавшего на нее печать своих вкусов», поскольку «былина среди других видов словесного творчества не стояла обособленно, часто питалась образами и легенд, и сказок <...> как устных, так и письменных» [6, 83]. При этом, по замечанию И. П. Еремина, «одни авторы ту или иную былинку воспроизводили почти дословно – по памяти или со слов сказителя; другие – в вольном пересказе, осложняя сюжет историческими реалиями XVII в., чередуя народно-поэтическую фразеологию с книжными речениями; третьи шли еще дальше: на основе былинного или ряда сюжетов создавали свои собственные композиции – уже чисто литературного характера» [7, 12-13]. В малом контексте фрагмент не получает особого смыслового развития – это очередная попытка развлечь Анастасию. Однако в большом контексте романа параллель с исторической ситуацией 1612 г. очевидна: Загоскин со свойственной ему романтической восторженностью ассоциирует героев народного ополчения с былинными богатырями. Подтверждением этой мысли может служить замечание В. П. Адриановой-Перетц о том, что «к XVII веку вполне сложился основной репертуар былевого эпоса. Типы богатырей приобрели законченные очертания, и с этими отстоявшимися характерами герои былин и в дальнейшем продолжали сохранять свое центральное место в былинных рассказах, если даже подробности сюжетов отдельных рассказов в новых исторических условиях и отходили от первоначальной композиции <...> В этих типичных чертах нашли свое воплощение лучшие качества национального русского характера», которые «устойчиво сохранялись и

углублялись на протяжении всей исторической жизни русского народа, и потому поэтическому выражению их в устном эпосе была обеспечена возможность надолго пережить породившие его условия исторической жизни и сохранить активную силу воздействия» [8, 416]. Подобным образом в романе осуществляется связь времен, обращение к коренным началам народного бытия и культуры. Одновременно пересказанная былина выступает реальной приметой времени, свидетельством живого бытования жанра. Вместе с тем, имеет место общее влияние былинно-сказочной поэтики на текст «Юрия Милославского». Общий для сказок и былин мотив пути-дороги воплощается в хронотопе произведения в различных художественных ракурсах: историко-философском (поездка главного героя в Нижний Новгород и затем в Москву как путь через заблуждения, испытания к своему предназначению), собственно сказочном (поиски невесты) и былинном (дорога к полю ратному, к главному подвигу). Поскольку путь, по определению В. Н. Топорова, выступает «в мифопоэтической и религиозной моделях мира» как «образ связи между двумя отмеченными точками пространства»: «путь строится по линии всё возрастающих трудностей и опасностей, угрожающих мифологическому герою-путнику, поэтому преодоление пути есть подвиг, подвижничество путника» [9, II, 352-353]. Определенные моменты былинного гиперболизма, претерпевая метаморфозы и мешаясь с романтической патетикой и религиозной символикой, находят отражение в батальных сценах: «Как ангел-истребитель летел перед своим отрядом Юрий Милославский; в несколько минут он смял, втоптал в реку, рассеял совершенно первый конный полк <...> Врываясь как бурный поток в самые густые толпы польских гусар, он бросался на их мечи, устилая свой путь мертвыми телами и, невидимо хранимый десницею всевышнего, оставался невредим» [3, 267]. В описании можно обнаружить и отголоски народно-эпической традиции, переплетенные с формулами, составляющими, по замечанию А. С. Орлова, «отдельный литературный род», выработавший «целую группу постоянных формул»

[10, 2] – воинскими повестями. Одной из отличительных особенностей этого жанра древнерусской книжности исследователь называет то историческое условие, что, вследствие татаро-монгольского нашествия, в поэтике воинских повестей произошло усиление «религиозной стихии, зачатки образов которой были даны сказаниями, посвященными борьбе со старыми безбожными врагами Руси – половцами. Так слагались воинские повести с элементом заступничества божественной силы, с видениями ангельских полков, Богородицы и святых, со знаменами от икон и т.п.» [10, 4-5]. В романе гиперболизированная картина сражения призвана усилить впечатление от трагического столкновения русских дружин с польско-литовскими войсками.

Сложное синтезированное влияние различных традиций сказывается и на большом авторском отступлении о дремучих Муромских лесах. Сам Загоскин подчеркивает эстетическую ценность предания: «знаменитые в народных преданиях и древних сказаниях дремучие леса Муромские и доныне пользуются неоспоримым правом – воспламенять воображение русских поэтов» [3, 208]. Однако при описании Загоскин не скрывает «иронической грусти» просвещенного века, который разрушил прелесть мифологических представлений. Ностальгия по исконно русским местам с «пиитической физиономией» как бы обнажает сам механизм исторического повествования: писатель вводит в свой роман образ идеального («священного») эпического прошлого, некоего эстетического «plusquamperfectum» («абсолютное прошедшее»), по выражению С. Ю. Неклюдова [11, 45], в котором эпическое время былины соотносится непосредственно с 1820-ми годами, а опосредованно – с 1612 годом. «Реальное» историческое время проверяется по «застывшему» времени народного героического эпоса. В романе ощутимо желание Загоскина воспроизвести монументальность былины и её поэтичность.

К числу вторичных реминисценций «чужих» текстов в повествовательной ткани романа можно отнести и фрагмент описания

защиты Троицкой лавры святого Сергия, где писатель ссылается на Авраамия Палицына, являющегося одновременно героем его повествования: «Начальники осажденного войска князь Долгорукий и Голохвостов, готовясь, по словам летописца, на трапезе кровопролитной испить чашу смертную за отечество, целовали крест над гробом святого Сергия: сидеть в осаде без измены – и сдержали своё слово» [3, 228]. Приведенные слова о «смертной чаше» несут на себе печать определенного воздействия фольклорных образов, усложненных за счет влияния традиции древнерусской литературы. Образ традиционно используется при описании картин битвы и обладает трагическим смысловым звучанием, привнося мотив мученичества. Влияние фольклора не могло не сказаться на образе смертной чаши, хотя эпитет «смертная» – книжный. По словам В. П. Адриановой-Перетц, «книжный образ “смертной чаши” включен в привычное устно-поэтическое представление о битве-пире» [12, 111, 112].

Наиболее сложно в романе воплощаются элементы сказочной поэтики. Вся история с «болезнью» Анастасии Тимофеевны, которая медленно «угасает», как свечка, заставляет вспомнить сказочную Царевну-Несмеяну: ее стараются безуспешно развеселить, и только добрая весть о возлюбленном возвращает ее к жизни. Кирша – единственный персонаж в романе, который полностью отвечает канонам героя русской сказки. А. Песков высказывает мнение, что он напоминает героя сатирических и бытовых сказок [3, 709]. Однако Кирша больше всего подходит на роль «волшебного спасителя», «благодарного помощника»: он появляется как бы из ниоткуда, почти с того света, и начинает «творить чудеса».

Таким образом, былинные и сказочные мотивы присутствуют в романе непосредственно в разных видах: в виде самостоятельного включения; в единстве со сказочными мотивами; в контексте авторского повествования; в описании батальных сцен. Былинное время мыслится М. Загоскиным как

идеальное время защиты Отечества от врагов. Эпическая традиция, претворяясь в романе, способствует героизации исторического повествования об ополченцах, приданию монументальности образам.

Библиографический список

1. Аксаков С. Т. Биография М. Н. Загоскина. М., 1853. - 58 с.
2. Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция : вопросы поэтики. Саратов, 1980. - 296 с.
3. Загоскин М. Н. Сочинения : в 2 т. / сост., вступ. ст. и коммент. А. Пескова, С. Панова. М., 1987. Т. 1. - 736 с.
4. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году / вст. ст. и примеч. Б. В. Неймана. М., 1956. - 272 с.
5. Добрыня Никитич и Алеша Попович / подгот. Ю. И. Смирнов, В. Г. Смолицкий ; отв. ред. Э. В. Померанцева. М., 1974. - 448 с.
6. Скафтымов А. П. Современные методы изучения былин // Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. Саратов, 1994. - 318 с.
7. Еремин И. П. Русская литература и ее язык на рубеже XVII-XVIII веков // Начальный этап формирования русского национального языка. Л., 1961. - С. 12-21.
8. Адрианова-Перетц В. П. Народное поэтическое творчество времени крестьянских и городских восстаний XVII в. // Русское народное поэтическое творчество. М. ; Л., 1953. Т. I. - С. 348-359, 416-477.
9. Топоров В. Н. Путь // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М., 1980.
10. Орлов А. С. Об особенностях формы русских воинских повестей. М., 1902.-50 с.
11. Неклюдов С. Ю. Время и пространство в былине // Славянский фольклор : сб. ст. / отв. ред. Б. Н. Путилов, В. К. Соколова. М., 1972. С. 18-45.
12. Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М. ; Л., 1947. - 188 с.

**Гоголевские реминисценции
в «Бедных людях» Ф.М. Достоевского**

Большинство исследователей, анализируя «гоголевский пласт» в содержательной и формальной структуре «Бедных людей», сосредоточиваются на сложной соотнесённости философии человека, формирующейся в индивидуальном творческом методе молодого Ф.М. Достоевского, с повестью «Шинель», полемика с которой прямо заявлена в романе [1, 78-84; 2, 358-367; 6, 291-311].

Однако в «Бедных людях» есть реминисценции и из других произведений Н.В. Гоголя – из «Ревизора» и «Мёртвых душ». Они не столь развёрнуты и акцентированы как идейно-художественные взаимодействия с «Шинелью», но, тем не менее, отчётливо просматриваются и дают дополнительный материал для соотнесения традиционного и новаторского в первом романе Ф. М. Достоевского.

Обратимся к этапному моменту в процессе постепенного становления личности в «маленьком человеке», Макаре Алексеевиче Деушкине, запечатленном в письме от 12 июня. Здесь герой впервые утверждает своё человеческое достоинство уже не полуинстинктивно, в сфере «знаковых» для мира «бедных людей» бытовых мелочей (возможность «пить чай», жилище – «номер сверхштатный», а не часть кухни и др.), а вполне сознательно: в сфере общечеловеческих достоинств и качеств («<...> сердце-то у меня такое же, как и у другого кого. <...> Что я кому дурного сделал? Чин перехватил у кого-нибудь что ли? Перед высшими кого-нибудь очернил?»), а потом уже и в «гражданских добродетелях» [4, 47]. Герой отстаивает своё право на признание и

уважение, потому что понял и определил своё место и значение в жизни общества. Пусть место это и скромное, но заслуженное честным и безукоризненным трудом. Прорыв к утверждению своего истинного человеческого достоинства Макар Алексеевич осуществляет в споре с воображаемым общественным большинством, которое, по существующей инерции, унижает и презирает мелкого чиновника: «Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да всё-таки горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю? <...> “Он, дескать, переписывает!” “Эта, дескать, крыса чиновник переписывает!” Да что же тут бесчестного такого? <...> да однако же, если бы все сочинять стали, так кто же бы стал переписывать? Ну так я и сознаю теперь, что я нужен, что я необходим и что нечего вздором человека с толку сбивать. Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли! Да крыса-то эта пользу приносит, да за крысу-то эту держатся, да крысе-то этой награждение выходит, – вот она крыса какая!» [4, 47-48]. Это уподобление чиновника для переписывания крысе самой своей настойчивой многократностью повторения в тексте, с отчётливой полемической смысловой градацией, выходит за рамки обыгрывания обычной в канцелярском жаргоне XIX века уничижительной метафоры.

Безусловный параллелизм, словесный и ситуационный, находим в гоголевском «Ревизоре», в знаменитом явлении VI третьего действия, когда Хлестаков, «подталкиваемый» в своём головокружительном лганье подобострастием и готовностью чиновников уездного города попасть под магическое воздействие высокого чина, постепенно входит в роль петербургского «значительного лица». «Вы, может быть, думаете, что я только переписываю; нет начальник отделения со мной на дружественной ноге. Этак ударит по плечу: “Приходи, братец, обедать!” Я только на две минуты захожу в департамент, с тем только, чтобы сказать: это вот так, это вот так. А там уж чиновник для письма, этакая крыса, пером только – тр,

тр... пошёл писать» [3, 280], – заявляет гоголевский герой. Однако перед нами параллелизм отрицательный, и Ф.М. Достоевский стремится отделить и противопоставить образ своего «бедного чиновника» предшествующей традиции его литературных интерпретаций. Очевидно, что и у Хлестакова в этой сцене усиленно работает самосознание, поскольку он вдохновенно творит миф о своей значительности не только по чужим подсказкам, но и по собственным представлениям о человеческом достоинстве. Но для него, в отличие от Макара Девушкина, это «достоинство» прежде всего несовместимо с его положением в самом низу административной лестницы. Ведь он тоже коллежский регистратор, «елистрашка», он-то и есть «чиновник для письма, этакая крыса».

И от этой своей подлинности ему для самоутверждения надо презрительно отречься, не противостоя всеобщим предрассудкам, а поддерживая их своей ориентацией на мнения других («Вы, может быть, думаете...»).

Ещё один отблеск гоголевского текста можно различить и в идейно ударном для общей смысловой и художественной концепции «Бедных людей» письме Макара Алексеевича от 8 июля, где герой, а вместе с ним и автор, полемизирует с изображением «маленького человека» в «Шинели».

Литературоведы осмысливают эту полемику в разных аспектах и разных структурных плоскостях текста. М.М. Бахтин пишет о протесте героя Ф.М. Достоевского против завершающего, овнешняющего изображения человека, лишённого права на самосознание и духовность [1, 65]. Ю.В. Манн, в сущности, солидарен со своим предшественником, замечая, что бытовой пласт («шинель», «сапоги», «чай») для Макара Алексеевича не имеет того всеохватного «трансцендентального» значения, как для гоголевского Акакия Акакиевича, и вытесняется романтическим чувством любви к Вареньке Доброселовой [6, 391-392]. Всё это, безусловно, наличествует и в концепции характера, и в новом

писательском мировоззренческом подходе к человеку у Ф.М. Достоевского. Но есть в неприятии Макара Дежушкина гоголевской «Шинели» и ещё одна важная сторона. Герой Ф.М. Достоевского вовсе не отрешивается от значимости и даже своеобразного обаяния для него окружающих бытовых мелочей, просто необходимых для жизни и, более того, греющих сердце, радующих бедного человека. Он даже отстаивает своё право пройти на цыпочках там, где мостовая плохая, чтоб оберечь сапоги. Заметим, кстати, что в шкале бытовых ценностей у Макара Алексеевича перевешивают шинель: «Конечно, правда, иногда сошьёшь себе что-нибудь новенькое, – радуешься, не спишь, а радуешься, сапоги новые, например, с таким сладострастием надеваешь – это правда, я ощущал, потому что приятно видеть свою ногу в тонком щёгольском сапоге, – это верно описано!» [3, 62]. Но ведь «тонкого щёгольского сапога» нет и не было, и не может быть ни у Акакия Акакиевича, ни у Макара Дежушкина, да и сам «светский» словесный строй, а также ритм фразы вырывается из стиля и слога героя Ф.М. Достоевского. Очевидно, что автор здесь, помимо «Шинели», выходя за рамки читательского кругозора своего бедного чиновника, апеллирует к какому-то другому гоголевскому произведению.

Думается, что под упоминаемое в «Бедных людях» описание подходит фрагмент «Мёртвых душ», завершающий VII главу: после нарочито сниженного звукового образа ночи («храпа неслыханной густоты» пьяных Петрушки и Селифана и ответного «тонкого носового свиста» барина Чичикова) следует «обещание» романтической ночной картины: «Скоро вслед за ними всё уgomонилось, и гостиница объялась непробудным сном; только в одном окошечке виден ещё был свет...». Но таинственное обаяние мерцающего во тьме окна, где, по романтическим канонам, должно было бы совершаться нечто необычайное (озарение творчеством, любовное томление, тайное злодейство), резко изламывается

в изображение бытовой материальности: там бодрствовал «какой-то приехавший из Рязани поручик, большой, по-видимому, охотник до сапогов, потому что заказал уже четыре пары и беспрестанно примеривал пятую. Несколько раз подходил он к постели с тем, чтобы их скинуть и лечь, но никак не мог: сапоги, точно были хорошо сшиты, и долго ещё поднимал он ногу и обсматривал бойко и на диво стачанный каблук» [3, 398]. У Н.В. Гоголя здесь явная ирония: величаяя интонация организованной внутренним ритмом прозы передаёт бытовую повседневность. У Ф.М. Достоевского в «Бедных людях» (при усиливающей сходство такой же устремлённости к внутреннему ритму), однако, совсем другое. Автор, соединяя восторг Акакия Акакиевича от созерцания новой шинели, любованье поручика из «Мёртвых душ» и своего Макара Деушкина «тонким щёгольским сапогом», в противовес Н.В. Гоголю и писателям «натуральной школы» 1840-х годов, полемически эстетизирует быт, как бы заявляя, что тяга к последнему вовсе не снимает, не противоречит высокой духовности человека.

Итак, круг гоголевских произведений, реминисценции из которых мы можем обнаружить в «Бедных людях», включает «Ревизора» и «Мёртвые души». О том, что и эти произведения (помимо повести «Шинель») формировали человеческий и писательский потенциал Ф.М. Достоевского свидетельствуют его воспоминания о своём литературном дебюте в январском номере «Дневника писателя» за 1877 год: «Они [восторженно прочитавшие его роман Д.В. Григорович и Н.А. Некрасов – В.С.] пробыли у меня тогда с полчаса, в полчаса мы Бог знает сколько проговорили, с полслова понимая друг друга, в восклицаниями, торопясь; говорили о поэзии, и он правде, и о «тогдашнем положении», разумеется и о Гоголе, цитируя из «Ревизора» и «Мёртвых душ» [5, 29].

Библиографический список

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963.
2. Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский. Л.: Изд-во «Academia», 1929.
3. Гоголь Н. В. Избранные произведения. М.: ГИХЛ, 1946.
4. Достоевский Ф. М. Бедные люди // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972. Т.1.
5. Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1877 год: Январь-август // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1983. Т. 25.
6. Манн Ю. В. Путь к открытию характера // Достоевский - художник и мыслитель: сб. статей. М.: Худож. лит., 1972.

Б.А. Минц
Саратов, bella-mints7@yandex.ru

Сюжет ветхозаветной Книги Исход в лирике акмеистов: к проблеме художественной парадигмы

Книга Исход принадлежит к универсальным смыслоёмким источникам образов в русской поэзии. К ней обращались В. Соловьёв, Ф. Сологуб, В. Брюсов, М. Волошин, А. Блок и др. Мы попытаемся обозначить особенности семантического поля, возникающего вокруг этого сюжета в поэзии акмеистов. Уже в названиях книг «Цветущий посох» С. Городецкого и «Огненный столп» Н. Гумилёва видно пристрастие синдиков «Цеха поэтов» к символике Книги Исхода. Гумилёв придал библейским мотивам колорит особой подлинности, ибо странствовал по этим местам, подобно героям священных текстов. Красное море в одноимённом стихотворении описано как царственное море невольников и бравых капитанов. Только последняя строфа возвращает читателя от романтической мозаики пёстрой жизни к изначальному смыслу и

прапамяти локуса: «И ты помнишь, как, только одно из морей, / Ты исполнило некогда Божий закон, / Разорвало могучие сплавы зыбей, / Чтоб прошёл Моисей и погиб Фараон» [5, IV: 15]. Яркие картинки «с натуры» благодаря финалу воспринимаются как весь путь человеческий.

Возможно, что и в знаменитом «Слове» (1919) из предсмертной книги «Огненный столп» (1921) за эксплицированной евангельской параллелью в встаёт скрытый намёк на значение имени Аарона – «осиянный» («Но забыли мы, что осиянно / Только слово среди земных тревог» [5, IV: 67]). Идея божественной природы и первичности слова и антитеза мёртвого и живого слова в стихотворении Гумилёва перекликаются со статьёй Андрея Белого «Жезл Аарона» (1917): «Слово-термин и слово-образ по существу в нас не живы; поэтический и критический смысл в нас раздавлены предметными понятиями. Наша речь напоминает сухие, трескучие жерди; отломанные от дерева поэзии, превратились они в палочные удары сентенций; наше слово есть жезл, не процветший цветами <...> Прорастание короста слов мудрой змейностью корня суть цветение жерди-жезла: слово-жезл, слово-термин, как жезл Аарона, исходит цветами значений; трезвость логики, не теряя лучей, наливается соками жизни, чтобы стать древом жизни» [1: 157-158]. Эта перекличка и символика заглавия книги стихов «Огненный столп» наводит на мысль, что сюжет Исхода имплицирован в программном стихотворении Гумилёва. Первосвященник Аарон мыслится носителем божественного слова, как брат его Моисей – исполнителем божественной воли, что перетолковывается Гумилёвым в русле интуиций о природе поэзии. С образом пророка Моисея Н.А. Богомоллов связывает и мотив «высокого косноязычья» поэта в «Восьмистишии» (1915): «... Здесь — не просто индивидуальное сочетание, а явная проекция на библейский текст, где Моисей жалуется Господу, что он косноязычен, и слышит в ответ: „...пойди, и Я буду при устах твоих, и научу тебя, что тебе говорить“ (Исх.

4, 10-12). „Высокое косноязычье“ даруется не всякому, а только тому, кто заключил завет с Богом, кто в силах провозгласить истину, которая выше него» [2: 15-16].

Синтез древесных мифологем и библейских образов в стихотворении «Деревья» («Есть Моисеи среди дубов, / Марии между пальм... Их души, верно, / Друг другу посылают тихий зов / С водой, струящейся во тьме безмерной» [5, III: 95]) органично включается в общий подтекст, восходящий к истории Исхода и строящийся вокруг метафоры слова – цветущего жезла – древа жизни. И герои Священного Писания, и деревья оказываются в едином мире безусловной подлинности. Корни и подземные воды мыслятся каналом духовного общения, оттеняя несовершенство человеческого мира и человеческой речи.

У В. Нарбута в стихотворении «Столяр» (1912) из книги «Плоть» (1920) вполне в русле акмеистических стратегий сквозь нарисованный плотными мазками быт просвечивают ветхозаветные и евангельские образы. Ещё более контрастны и одновременно едины эти две сферы в редакции 1922 года. Ассоциация с евангельским плотником в заглавии поддержана образами священного труда, темой сохранения духовного наследия: «Плешивый и приземистый апостол, / Согнулся над работою столяр: / Из клена и сосны почти-что создал / Для ветхого евангеля футляр» [11]. Та же сакрализация обыденного и наполнение плотью духовного решается аллюзией на ветхозаветный сюжет: «В засиженные мухами окошки / Проваливается столбами свет. / Как-будто день чрез голубое сито / Просеивает легкую муку, – / И ею стол и лысина покрыты, / И на стволе она, и на суку. / *Пустынножительствующая манна!* / Не перхотью запорошило труд, / Но, посмотри, как тут благоуханно, / Какие злаки львиные цветут! / Смотри, серьезный день, и на колосья, / Что вырастить в поту рука могла, / Смотри и молви: "Их пучок разросся / *Маслиной Ааронова жезла!*"» [11]. Совершенно иной поворот получает

тема Исхода в стихотворении «Россия», где символика заглавия книги «Огненные столбы» находит наиболее полное воплощение. Исход становится священным прообразом революции как великого похода, обретения новой церкви, завета и обетованной земли: «Россия Разина и Ленина, / Россия *огненных столбов!* / *Бредя тропами незнакомыми* / и ранами кровотока, / лелеешь волю исполкомами / и колесуешь палача»; «А там – зелёная и синяя, / туманно-алая дуга / восходит над твоею *скинией*»; «Ах, с розой девушка – Сегодня – ты / *обетованная страна*» [10: 210].

Богатый ветхозаветный слой образности Мандельштама содержит и указания на конкретные фрагменты (образы Рахили и Лии, Иосифа, Даниила, царя-псалмопевца Давида), и универсальные знаки библейского мира (пастухи, овцы, посох, скиния, патриархи). На этом фоне образы и мотивы Книги Исход кажутся, за редким исключением, как бы растворёнными в обобщённой библейской символической системе. Несмотря на такую неопределённость, они не только прочитываются исследователями творчества Мандельштама как специфические, но и становятся подчас конструктивными факторами в концептуализации отдельных элементов текста, интерпретации произведений и в целом провиденциального смысла судьбы поэта. Два взаимосвязанных подхода к данному подтексту связаны с мыслью о поэтическом обыгрывании Мандельштамом собственного имени и общей философии имени в его творчестве и с проблемой национально-религиозной самоидентификации поэта.

Многие авторы строят свои догадки на библейских коннотациях имени «Иосиф» и переводе фамилии «Мандельштам» с идиш как «миндальный посох» или «миндальный ствол». Речь идёт даже о своеобразном «Моисеевом тексте» всего творчества Мандельштама [7: 168]. А начиналось всё с детской шарады, в которой, как вспоминает младший брат поэта, «первая часть — лакомство, “миндаль”, вторая — часть дерева, “ствол”» [8: 128]. Проблема эта весьма объёмная, поэтому

здесь мы обозначим лишь особо характерные тенденции её решения. Наиболее широко Книга Исход как источник и подтекст поэзии и прозы Мандельштама представлена в монографии Л.Ф. Кациса «Осип Мандельштам: мускус иудейства» (2002). Книга Исход составляет важнейшую часть еврейской традиции, включающей тексты и религиозную обрядность и актуальной, по мнению Л.Ф. Кациса, для Мандельштама. Исследователь признаётся в том, что тексты Мандельштама не являются для него самодостаточным эстетическим объектом, ибо его подход находится между «собственно анализом стихов и прозы» и «анализом жизнестроительных стратегий» [6:561]. Отсюда неубедительность некоторых выводов. Однако само погружение мандельштамовского «Моисеева мифа» в «европейскую мифологию Моисея» [6: 570-571] выглядит весьма перспективным. Совсем иной подход демонстрирует И.З. Сурат, которая обращается к соответствующим аллюзиям в контексте анализа мандельштамовской философии имени и слова [13]

Позволим себе предположить, что это одно из «подводных течений», не только обеспечивающих связь хронологически удалённых друг от друга стихотворений, но и претендующих на статус скрытого лирического сюжета. Мандельштам не создаёт лирические версии микросюжетов ветхозаветной книги, как это делали, к примеру, Ф. Сологуб в «Медном змие» или И. Бунин в стихотворении «Тора». У него отдельные элементы сюжета (образы, мотивы, картины, вариации) разбросаны по всему лирическому массиву, модифицированы, спрятаны в подтекст или входят в веер подтекстов и образных кодов. Тем не менее, собранные в восприятии читателя вместе, они превращаются в некую надтекстовую реальность. Пространственный континуум этого сквозного лирического сюжета складывается из образных метаморфоз Египта, посоха, странствий-скитаний. Изменения мандельштамовского Египта детально

проанализированы М.Л. Гаспаровым, который пришёл к следующему выводу: «Когда-то «милые вещи» Египта стали «всякой всячиной», потому что они не для живых, а для мёртвых: живые – безликая масса, материал для социальных построек, мёртвые – предмет индивидуальной заботы, которая на этом фоне выглядит издевательски» [3: 293]. К этому можно добавить, что такая смена ракурсов во взгляде на Египет в чём-то сродни перерождению Моисея. Взгляд на Египет изнутри сменяется пробуждением пророка.

Посох – ключевой образ в творчестве Мандельштама, знак его самосознания и жизнотворчества, ось, в которой совмещается образная вертикаль творческих исканий, древа жизни и горизонталь скитаний, пути. В программном стихотворении «Посох» сюжет Исхода составляет только один из подтекстов. Обратим внимание на своеобразную арку, соединяющую раннюю и позднюю версии образа. «Посох мой, моя свобода, / Сердцевина бытия» (1914) [9, I: 104]. «Я в сердце века – путь неясен, / А время удаляет цель: / И посоха усталый ясень, / И меди нищенскую цвель» (1936) [9, III: 103]. Четверостишие содержит образные переключки со стихотворениями «Как дерево и медь – Фаворского полёт...» (1937) и со строками «Стихов о неизвестном солдате» (1937): «Ясность ясенева, зоркость яворовая» [9, III: 125]. В загадочной цепочке ассоциаций среди множества смыслов прочитывается и мифопоэтическая семантика древа жизни, и воспоминание о гумилёвских «Деревьях», и мысль об испытании временем человеческого духа, рукотворных созданий, и, наконец, сюжет Исхода. Возвращение к ключевому образу 1914 года в момент усталости и отдалившейся цели прочерчивает в лирике поэта пунктирную линию пути, по природе своей нелинейного, а библейские подтексты выполняют функцию не только источника ассоциаций, но и жизнестроительных моделей.

Мотивы процветшего посоха и царской скинии в ранней лирике Мандельштама («Есть ценностей незыблемая ска́ла...» и «Ода Бетховену» 1914) связаны с темой божественной природы высокого искусства: «Как царский посох в скинии пророков, / У нас цвела торжественная боль» [9, I: 101]; «О, величавой жертвы пламя! / Полнеба охватил костёр –/ И царской скинии над нами / Разодран шёлковый шатёр» [9, I: 110]. Такое толкование созвучно и статье А. Белого «Жезл Аарона» [13: 115 – 116], и гумилёвской философии слова. В 1930-е годы «посох» мелькает и в стихах, и в прозе Мандельштама. В «Четвёртой прозе» (1930) «стариковская палка» названа «моим еврейским посохом» [9, III: 173]. В начальной строке стихотворения 1931 года «Ещё далёко мне до патриарха...» и в «белорукой трости» за обыденным смыслом и лёгкой иронией угадывается ветхозаветный сюжет. Наконец, в разных редакциях «Стихов о неизвестном солдате» (1937) исследователи справедливо усматривают аллюзии на Исход [12: 91; 6: 141–149; 4:11–17], а Кацис считает эти стихи патетическим завершением «Моисеева текста» Мандельштама [6: 147]. Не имея здесь возможности детально анализировать этот вопрос, скажем лишь, что ветхозаветный подтекст, соединяя в себе темы судьбы поэта, поколения и всего человечества, включаясь в цивилизационный и космический масштаб стихотворения, трактуется как некая универсалия Исхода, как тайна пути, оплаченного неисчислимыми безымянными жертвами.

Как видим, в акмеистической версии Книги Исход есть и переклички, восходящие к цеховому мифу Слова-Логоса, есть и сугубо индивидуальные интерпретации. Даже беглый обзор некоторых аллюзий доказывает перспективность этой темы, необходимость расширения контекста и детализации анализа.

Библиографический список

1. Белый А. Жезл Аарона. (О слове в поэзии) // Скифы. Сб. 1. Пг., 1917.

2. Богомолов Н. А. Читая Гумилёва // Русская литература первой трети XX в.: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 15-16.
3. Гаспаров М.Л. Две готики и два Египта в поэзии Мандельштама // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. СПб, 2001. С. 260 – 296.
4. Горелик Л.Л. «Стихи о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама. Смоленск, 1998.
5. Гумилёв Н.С. Полн. собр. соч.: в 10-ти тт. Т. 3. М., 1999. Т. 4. М., 2001.
6. Кацис Л.Ф. Осип Мандельштам: Мускус иудейства. Иерусалим; М., 2002.
7. Кацис Л.Ф. «Се чёрно-жёлтый свет, се радость Иудеи!» (Иудейские источники и подтексты в творчестве Осипа Мандельштама) // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 168.
8. Мандельштам Е.Э. Воспоминания. Публикация Е.П. Зенкевич// Новый мир. 1995. № 10. С. 119 – 179.
9. Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4-х тт. М., 1993- 1997.
10. Нарбут В.И. Стихотворения. М., 1990.
11. Нарбут В.И. Столяр // Красная новь. 1922. № 5. С. 52.
12. Семенко И.М. Творческая история «Стихов о неизвестном солдате» // Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама. Изд. 2-е, доп. М., 1997.
13. Сурат И.З. Превращение имени // Сурат И.З. Опыты о Мандельштаме. М., 2005. С. 90 – 124.

А.В. Гусев
Сапара, alexanderweis666@rambler.ru

Рецепция классических сюжетов в трагедии
Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора»

Рецепция является основной категорией в понятийном аппарате рецептивной эстетики – направления в критике и литературоведении, исходящего из идеи, что произведение полностью реализует свой потенциал только в процессе встречи, контакта литературного текста с читателем. Основоположником этого направления принято считать

польского философа и эстетика Романа Ингардена, который ввел в обиход понятия «коммуникативная неопределенность», «конкретизация», «актуализация», «эстетический опыт». Однако наиболее последовательное и развернутое выражение принципы рецептивной эстетики получили в работах исследователей, составивших так называемую «констанцскую школу», сформировавшуюся в ФРГ в 1960-е годы [1]. В широком смысле слова, рецепцией является в большей или меньшей степени социально обусловленное сознательное заимствование идей, материалов, мотивов из культурного наследия античной эпохи с целью поставить его на службу собственно эстетическим, этическим, политическим и другим интересам.

Явление креативной рецепции становится одной из ведущих стратегий в новейшей драме рубежа XX-XXI вв. Литературоведы выделяют несколько причин возникновения креативной рецепции на рубеже столетий (XIX-XX вв., XX-XXI вв.), так, например, можно вспомнить Хайдеггера, который писал, что «понимание текста всегда предопределено забегающим вперед движением предпонимания» [2, 78], т.е. каждое произведение, по Хайдеггеру, исторично в том смысле, что открывает в себе все новые и новые смыслы в процессе исторического движения. Рубеж столетий ищет еще и своего отражения, своей идентификации в уже сказанном, используя язык искусства, все еще сохраняющий свое первоначальное назначение – «открывать истину бытия».

Используются все основные механизмы рецепции, как-то: *конкретизация, идентификация, селекция и комбинирование*, подчинение процесса *конституирования* смысла стратегическим установкам текста.

Драматург не создает ситуацию нравственного выбора ни для героев, ни для читателей/зрителей. Драматург не стремится к выстраиванию параболы со своеобразным парадоксальным или дидактическим толкованием пратекста. Драматург не ищет игры с читателем, с чужим

текстом, с языком. При наличии сложной интертекстуальной системы аллюзий, цитат, реминисценций и др. во вновь созданном тексте, она редко несет в себе закодированные культурные знаки, узнаваемые воспринимающей стороной, и почти никогда не выходит за пределы простого смысла произнесенного слова.

Пьеса «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» написана Вен.Ерофеевым в 1985 году сразу стала одним из выдающихся произведений того времени. Пьеса несценична и была популярна исключительно в силу своего перестроечного пафоса. Сам Вен. Ерофеев рассчитывал создать триптих: «Первая ночь, Ночь на Ивана Купала: (или проще «Диссиденты»)), сделана пока только на одну четверть и обещает быть самой веселой и самой губительной для всех ее персонажей. Тоже трагедия и тоже в пяти актах. Третью — «Ночь перед Рождеством» — намерен кончить к началу этой зимы ... И время: вечер — ночь — рассвет» [3, 3].

«Вальпургиева ночь» — одно из самых сложных произведений Ерофеева в силу разных причин. Во-первых, особенности историзма пьесы, погруженность в реалии советской эпохи — внешне- и внутрисполитические, социокультурные, бытовые, что при видимой вневременности и замкнутости сюжета придает пьесе характер погруженной в историю. Во-вторых, в пьесе практически отсутствует активное действие, сюжет в большей степени развивается на словесном уровне, кроме того, он усложнен, т.к. густо пронизан интертекстуальными связями на самых разных уровнях произведения, включая заголовочный комплекс, сюжет, наименование персонажей, ремарки и сам текст реплик. Монологи и диалоги персонажей представляют собой сложную систему головоломок, который можно понять, раскрыть их смысл, только расшифровывая многочисленные цитаты, аллюзии, реминисценции и др. формы интертекста.

Уже само название «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» интертекстуально, причем обращается к памяти читателя многократно и дает ключ к его истолкованию. Оно отсылает к «Фаусту» Г. Гете, где имеется описание Вальпургиевой ночи, роману Густава Майринка «Вальпургиева ночь» и «Каменному гостю» А. Пушкина. Название самой Вальпургиевой ночи связано с именем святой Вальпургии. В римском списке святых, её день – первое мая. В средние века существовало поверье, что Вальпургиева ночь является ночью пиршества ведьм во всей Германии и Скандинавии. А вторая часть заглавия пьесы: «Шаги Командора» – отсылают читателя не только к Пушкину, но и вообще к классическому сюжету о Дон Жуане и, соответственно, к мотиву возмездия за свершенное преступное деяние.

Заглавие трагедии Вен. Ерофеева воспроизводит и повторяет известные литературные сюжеты, причем шабаш ведьм и сюжет Дон Жуана варьируется неоднократно (Тирсо де Малина «Севильский озорник, или Каменный гость», Э.Т.А. Гофман «Дон Жуан», либретто Л. де Понти к опере В.А. Моцарта «Дон Жуан», Д.Г. Байрон «Дон Жуан», А.С. Пушкин «Каменный гость»,). Ю. Орлицкий в своей статье «Шаги Командора» и «Кому на Руси жить хорошо». Опыт сопоставления классического и постмодернистского текста» справедливо замечает, что в пьесе Вен. Ерофеева травестируются элементы сюжетов В. Шекспира: например, «Гамлет» – попытка поединка героя с антагонистом, бросившим вызов; отравление; трупы; которые выносит санитар Фортинбрас; а также «Отелло» – попытка ерофеевского героя изобразить ревность; в «ерофеевских танцах», когда метил уже подействовал и герои пьесы умирают один за другим, он отмечает соотношение с пушкинским «Пиром во время чумы»; наконец, очевидна связь с поэмой Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», неоднократный и нерешаемый спор мужиков в поэме

Ерофеев озвучивает рассуждениями Льва Гуревича о том, сколько можно выжать яиц из одной курицы-несушки.

Главный герой «Вальпургиевой ночи» Лев Гуревич в определенной степени имеет прототипом классического героя из мирового сюжета о Дон Жуане. Они оба несут в себе и кару небес, и божий промысел, а кроме того, оба являются причиной гибели множества других персонажей, их окружающих.

Вен. Ерофеев определяет жанр своей пьесы – «трагедия» и строит ее соответственно каноническому образцу: пять актов; тема непонятого, одинокого героя во враждебном мире и месть этому миру, может быть, ценой собственной смерти, финал, знаменуемый многочисленными безвинными и виновными жертвами и некоторые другие признаки. Целый ряд сюжетных коллизий «Вальпургиевой ночи» становится ярко выраженной рецепцией романа Кена Кизи «Над кукушкиным гнездом». Романом-аллегорией безумного мира, где, как пишет И. Скоропанова, «все подчинено обезчеловеченным стандартам конформистского существования. Ужас советского сумасшедшего дома многократно превосходит описания Кизи – все явления даны у Вен. Ерофеева в еще более сниженном, уродливом виде, а главное – у него нет никакого просвета. Если роман Кизи завершается изображением побега из больницы-тюрьмы Индейского Вождя, то у Вен. Ерофеева в финале вся сцена завалена трупами, и санитар на наших глазах зверски добивает умирающего Льва Гуревича. Единичное получает у писателя символично-обобщающее значение. В наглядной зрелищной форме он показывает: советское общество гибнет от насилия и пьянства, только усугубляющего тяжесть положения. Лишь карнавальным смех смягчает ощущение безысходности, которым веет от пьесы» [4, 334]. Все герои пьесы заканчивают свой жизненный путь трагически, что, несомненно, отсылает нас к классическому сюжету канонической пьесы. Лев Гуревич не может

противостоять сумасшедшему миру «здоровых» людей, смерть главного героя выводит его из мира хаоса, однако бытие убивает его, но не умирает вместе с ним.

Библиографический список

1. Ляпушкина Е.И. Введение в герменевтику // Электронный ресурс. <http://www.library.durov.com/Lyapushkina-038.doc>. [дата обращения 01.07.2012].
2. Цит. по: Гадамер Х.Г. О круге понимания // Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
3. Цит. по: Ерофеев В. «Вальпургиева ночь или Шаги Командора» М.: Захаров, 2004.
4. Цит. по: Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта 2001.

Т.Н. Андреюшкина
Тольятти, andr8757@mail.ru

Традиции поэтической школы Брехта в современной немецко-румынской поэзии

Рецепция творчества Брехта и его преемников (Г.М. Энциенсбергер, Г. Кунерт, Э. Фрид, Ф. Браун, В. Бирман), а также творческое развитие их идей является важной главой в истории немецкоязычной литературы в Румынии, начиная с первой половины 70-х гг. В Брехте румынские авторы нашли учителя, заставлявшего их сомневаться, поэта враждебной пафосу деловитости, требовавшего диалектической аргументации своих тезисов. Понимая разрыв между реальностью и докладами о постоянных успехах пропагандистской идеологии, немецко-румынские поэты соединяли в своих текстах скептическую трезвость с верой в силу разума и продуктивную силу поэзии.

Возникают афористически заостренные тексты, эпиграммы, основанные на игре слов, притчи, пародии, коллажи и другие жанры, в

которых поэты отказываются от герметически-темного стиля и переходят к ясному, социально обусловленному высказыванию, для которого характерно обращение к повседневности и ироничный тон. Поэты рассчитывают на понимание, размышление, сочувствие читателя. Эзоповым языком написаны «Известия из сада» Франца Ходьяка (г.р. 1944): «слишком много сорняков произрастает / в тени деревьев / самое время / проредить / крону» [5, 74 – здесь и далее перевод автора статьи].

В стихотворении «О вопросах» Ходьяк защищает позицию Брехта («Вопросы читающего рабочего») о необходимости ставить политически неудобные вопросы: «Вопросы, / говорю я, / даже если их задают / довольно агрессивно, / всегда / содержат в себе / нечто оборонительное. // Вопросы, / продолжаешь ты, / никогда / не закрепляют / ничего непоправимого. // Еще никогда / никого, / формулирую я в превосходной степени, / вопросы / не посылали / на смерть» [1, 311].

К Брехту Ходьяк апеллирует в стихотворении «Черная овца», потому что и Брехт относился к когорте «черных овец», выбивающихся из привычных представлений о послушных гражданах, не принадлежащих «к мирному стаду овец и волков», «немного мешающих общественному транспорту». Они «говорят лучше слишком много, чем слишком мало» и «никому не суют в дверь анонимные письма», «из-за которых нет покоя ни овцам, ни волкам» [1, 314]. И в тот же время – это фантазеры и мечтатели, поэты и философы: «черная овца постоянно падает с облаков», «ночью, как ребенок, блуждает по небесным переулкам», «остается черной овцой и не меняется» [1, 315]. В этом стихотворении имплицитно цитируется и знаменитое стихотворение Энценсбергера «Защита волков» (1957), направленное против идеологии «послушного стада». Через образ «черной овцы» Ходьяк солидаризируется с позицией Энценсбергера.

Стихотворение Рихарда Вагнера (г.р. 1952) «Диалектика» имеет название в брехтовском духе, но поэт упрощает в нем брехтовский стиль,

идя вслед за авторами «конкретной поэзии» и используя типичный для них прием аккумуляции тавтологий: «мы признали отношения / мы решили их изменить // мы их изменили. // потом пришли другие/ они признали измененные / отношения и решили/ их изменить/ они изменили измененные/ отношения// потом пришли другие/ они признали измененные/ измененные отношения и решили / их изменить // они изменили измененные/ измененные отношения // потом пришли другие [9, 20].

Вагнер прибегает в названии к понятию диалектики в его марксистском значении и актуализирует третий закон этой центральной категории материалистически понимаемой концепции развития: отрицание отрицания, закон, который был стерт доктриной реально существующего социализма в его румынском варианте. В период правления Чаушеску закон борьбы противоположностей по желанию сверху перестал существовать, придя к якобы неразрушимому более высокому единству. В тексте Вагнера такое единство не просматривается, социальные процессы протекают под знаком непрерывного изменения, которые являются результатом человеческого познания и действия. Другое дело, что упоминаемые в стихотворении изменения не приносят никакого результата, они предпринимаются только ради самих себя. Остается подобие движения, из которого выхолощен всякий смысл.

Влияние Брехта, как было отмечено на примере Вагнера, дополнялось, в первую очередь, в среде участников «Группа действия Банат» (в литературную группу оппозиционно настроенных, пишущих по-немецки литераторов, образованную в 1972 г., входили Р. Вагнер и Р. Боссерт), влияниями «конкретной поэзии», импульсами, исходящими от «Венской группы» и ее окружения. Продуктивный интерес пробуждали тексты политической и социальной направленности, которые показывали, как можно с помощью языковых средств — перестановки букв,

контаминации слов, расчленения предложений, языковой игры – разоблачать общественно регламентированные дискурсы. Стихотворения-эксперименты не переставали быть «стихотворениями-предупреждениями» (Warngedichte) в духе Брехта и Фрида. В октябре 1975, который нужно считать поворотным в истории развития немецко-румынской литературы, последовал ряд репрессий, напомнивших о 50-х гг.: процессы над писателями, аресты, заключение в тюрьму, что нашло отражение в актуальных поэтических текстах.

В ранних сборниках «Игровое пространство» (1974) и «Открытые письма» (1976) Ф. Ходьяк сравнивал ситуацию начала 70-х гг. с утопией свободного демократического социализма. Об этих временах он вспоминает в стихотворении с соответствующим идиллической поре названием «Романс»: «мы не были ни толстыми, ни умными, ни игриво-веселыми, / но мы могли говорить» [1, 14]. В поздних сборниках он тематизирует отчуждение, опыт отказа и потери в многообразии лирических форм (пейзажные, фигурные стихи, сонеты, басни): «Тоска по инжировому шнапсу» (1988), «Изменение воздуха» (1988), «Семигорские упражнения в говорении» (1990). После эмиграции в ФРГ вышел сборник «Потеря страны» (1993) и роман «Пограничные камни» (1995).

В своем вышедшем в Румынии незадолго до эмиграции сборнике «Встречный свет» (1983) Р. Вагнер возрождает лирические краткие и песенные строфические формы в стиле Бирмана. Описание входит в эти лаконичные стихи как композиционный элемент и характеристика внутреннего состояния: «Облака – / колеса с зубьями. Я между ними. / Тихо» («Перемена погоды», 10, с. 12). С другой стороны, эта метафора – дальнейшее развитие тематических метафор Брехта («Буковские элегии») и Г. Кунерта («Белые облака») с их языковым лаконизмом и эпиграмматической заостренностью.

В ситуации новой изоляции В. Зельнер (г.р. 1951) видит угрозу и для языка: «Объяснений здесь не требуют никакой / власти нуль нет никакой речи о речи все / идет и все таково и делает вид что так и надо что / здесь не может быть речи о языке нет нуль» [8, 83]. В сборнике «Сон барабанщика» (1992) Зельнер в титульном стихотворении рисует образ поэта-барабанщика в потустороннем мире, где он пытается разбудить от мертвого сна спящих в это «раздираемое противоречиями время» [7]. Как не вспомнить образ бьющей в барабан немой Катрин из «Матушки Кураж и ее дети» Брехта. Когда слово не достигает ушей, их может достичь барабанная дробь, которая говорит о крайней степени опасности.

Образ поэта в стихотворениях Вагнера намеренно снижен, это не барабанщик, а «социально защищенный» иммигрант: «Голые мозги, которые / видны. / Все могут потрогать. В том социальном положении, в котором мы находимся, мы позволяем / хватать нас за голову. / Потому что поздно и сентябрь и пахнет листвой, / но это только поэты, / которые лежат в прихожих и храпят, чтобы их лучше было слышно» («Осень – это молодая фирма») [6, 32].

В своем дебютном сборнике «Все пожитки» (1979) Р. Боссерт (г.р. 1952) через языковой материал отражает состояние вещей: демонтаж готовых частей, раскол между означающим и означаемым, игру омофонов и омонимов, буквальное истолкование идиом. Точность выражения и плотность высказываний характеризуют его стихи 80-х гг., созданные бескомпромиссным поэтом, который достаточно пережил и пишет о своих ранах и переживаниях с сарказмом и печалью, насмешкой и ожесточенностью. Концентрированность образов, паузы, переходящие в молчание, абсолютные метафоры роднят его с образностью позднего Целана и обозначают отход от метода толкователя мира Брехта.

«Вопросы читающего рабочего» (1937), которые Брехт вкладывает в уста сознательного, стремящегося к знаниям рабочего, Боссерт на свой лад

формулирует в стихотворении «Вопросы читающей землеройки»: «Где мудрость с серебристой бородой? / Где головы, в которых разум соседствует / с безрассудством, с убийственной иронией? / Где дорогая, зеленая, курчавая промышленность? // Где красная борода анархии? / Где дети, которые не знают, / как мозги скачут в сердце и назад? / Для землеройки вся бурда уместается в восемь строк» [2, 93]. В то время как Брехт, вооруженный диалектическим материализмом, разоблачает имеющих власть как потребителей труда угнетенных масс, Боссерт придает своим вопросам дестабилизирующую функцию и документирует сумму социальных потерь в обществе. Парные рифмы и пятистопный ямб не упорядочивают этот гротескный текст, а контрастируют с его разоблачительным пафосом. Эта 8-строчная реплика на стихотворение Брехта была написана отчаявшимся от безработицы и слезки органами безопасности поэтом, который в 1985 г. получил разрешение на выезд в ФРГ, а в 1986 г. покончил жизнь самоубийством, выпрыгнув из окна общежития для эмигрантов во Франкфурте на Майне.

Р. Вагнер, Ф. Ходьяк, В. Зельнер и К. Хензель вписали свои имена в литературу рубежа веков и тот факт, что их причисляют к немецко-румынской литературе, воспринимается ими как ограничение по территориально-национальному признаку, в то время как они бы предпочли бы эстетическую оценку своего творчества. То, что их объединяет, – это не только общий груз иммигрантского опыта, но и отчужденный взгляд на новый жизненный опыт, общий круг тем, включающий в себя рефлексию по поводу расколотой идентичности, пригодности немецкого языка национального меньшинства в качестве литературного языка, необходимости ориентации в многоголосом, управляемом СМИ обществе.

В стихотворениях К. Хензеля и В. Зельнера после эмиграции обнаруживаются мотивы так и не обретенной родины, отсутствие

взаимопонимания с читателем. К их творчеству может быть применима характеристика, данная Э. Каспер творчеству Кунерта: «между идиллией и апокалипсисом». Так же, как Фрид и Кунерт, немецко-румынские поэты оказались в экзистенциальном смысле без дома и без родины. «Самыми простыми словами» (Брехт) они пишут свои «стихотворения без родины» (так назывался стихотворный сборник Э. Фрида 1978 г.). В стихотворении «Между всеми стульями» К. Хензель восклицает: «Проклинаю, / Я взываю к тебе: здесь, / в этом лучшем из миров, / в ничейной земле, жизнь в смерти! (...)» [3, 56]. И, как многие поэты-эмигранты (Р. Айслендер, Х. Домин, Э. Фрид и другие), их настоящей родиной оказалась литература.

В. Хинк в речи по поводу присуждения премии им Г. Клейста Х. Мюллер подчеркнул, что немецкая литература часто обогащалась вкладом авторов, которые приходили с окраин немецкоязычных территорий – это и П. Целан, и Р. Ауслендер, а теперь целая плеяда немецко-румынских авторов, таких как В. Зельнер, Р. Боссерт, Р. Вагнер, Ф. Ходьяк и Х. Мюллер [4, 745]. Отмечая большое значение Брехта и его последователей для развития немецко-румынской поэзии, следует подчеркнуть обращение поэтов из Румынии к традициям немецкой литературы в целом, что помогало им не только выстоять в политической борьбе, но и войти в историю немецкоязычной европейской литературы.

Библиографический список

1. Anthologie zur deutschsprachigen Literatur (1945-1996). M., 1999.
2. Bossert R. Neuntöter. Cluj-Napoka, 1984.
3. Hensel K. Oktober Lichtspiel. Frankfurt a. M., 1988.
4. Hink W. Das mitgebrachte Land. Zur Verleihung des Kleist-Preises an Herta Müller/ Sinn und Form, 1995, N 37, Hft. 1, S. 141-146.
5. Hodjak F. Offene Briefe. Bukarest, 1976.
6. Jahrbuch der Lyrik 2002 / Hg. von Ch. Buchwald und A. Endler. München, 2011.
7. Söllner, W. Der Schlaf des Trommlers. Zürich: Ammann, 1992.
8. Söllner W. Kopfland. Passagen. Frankfurt a. M., 1988.

9. Wagner R. Die Invasion der Uhren. Bukarest, 1977.
10. Wagner R. Gegenlicht. Temeswar, 1983.

Я.М. Рахинштейн
г. Самара, rakhinshtein_ya@mail.ru

Интердискурсивность романа К. Исигуро «Когда мы были сиротами»

«Когда мы были сиротами» (*When We Were Orphans*, 2000) – пятый роман английского писателя К. Исигуро. Роман написан в эпоху постмодернизма, но критики относят произведения К. Исигуро к модернизму. В романе «Когда мы были сиротами» важны обращения к другим эпохам. В романе присутствуют обширные интертекстуальные связи, но мы будем говорить об интеркультуральных и интердискурсивных связях, так как способы изображения героя скорее носят характерны для эпохи в целом, а не конкретных произведений.

Исследователь из Сингапура Вай-чью Сим в книге «Кадзуо Исигуро» говорит о том, что роман «Когда мы были сиротами» восходит в роману Ч. Диккенса «Большие надежды» [1, 68], однако мы полагаем, что важнее всего в романе отсылки и переключки с 18 веком, а сирота – не только аллюзия на персонажа Диккенса (как полагает Вай-чью Сим, но и отражение тенденций дискурса 18 века.

При этом дискурс XIX столетия присутствует в романе не только в виде аллюзии на «Большие надежды», но и в виде маркированного изображения героя, как героя романтического, где сиротство – только одно из выражений «особенности».

В период юности и учебы в университете Кристофер Бэнкс представляется как романтический герой, одинокий, особенный и окруженный тайной:

After years of being surrounded by fellows, both at school and at Cambridge, I took pleasure in my own company. I enjoyed the London parks, the quiet of the Reading Room at the British museum; I indulged entire afternoons strolling the streets of Kensington, outlining to myself plans for my future, pausing once in a while to admire how here in England, even in the midst of such a great city, creepers and ivy are to be found climbing to the front of fine houses [2, 3].

Цель стать детективом, к которой Бэнкс так стремился, он объясняет желанием найти пропавших родителей, но читателю становится понятно, что расследование преступлений (ни одно из которых не описано) делает героя особенным:

This is not through any lack of invitations; my own recent experience will testify to the fact that fashionable circles are forever trying to recruit the celebrated detectives of the day. It is just that these same persons tend to be earnest, often reclusive individuals who are dedicated to their work and have little inclination to mingle with one another, let alone with 'society' at large [2, 12].

Условно роман можно поделить на четыре временных периода, где особое значение будет иметь место действия: детство Кристофера в Шанхае, юность и молодые годы в период учебы и профессионального становления в Англии, возвращения героя в Шанхай, чтобы отыскать родителей и жизнь в Англии, после завершения карьеры детектива. В романе присутствуют и взаимодействуют друг с другом дискурсы разных эпох, при этом дискурс 18 века является самым обширным.

Постоянное передвижения Кристофера в пространстве эксплицитно отсылает читателя к концепту передвижения, дороги, принципиально важного для литературы XVIII столетия, с изменением географического положения героя меняется и его изображения.

Концепт сиротства заявлен уже в заголовке романа, при этом слово *were* изначально ставит сиротство под сомнение. Кроме главного героя в романе есть еще сироты: приемная дочь Бэнкса Дженнифер, его подруга Сара.

«Вариантом пребывания персонажа в новом для него мире целесообразно считать ситуацию сиротства: персонаж лишен какой-либо истории, традиции, естественной опоры в мире, в который он вступает, и по этой причине обладает

меньшими знаниями о мире, чем окружающие. Слово «найденый» в названии романа Г.Филдинга о Томе Джонсе оказывается не менее знаковым, чем слово «история»; в «Моль Флендерс» Дефо и, в еще большей мере, «Жизни Марианны» Мариво именно сиротство героини, не знающей своих родителей, оказывается сюжетообразующим фактором, предопределяющим и начало интриги, и характер ее развития. Как разновидность этого варианта можно выделить сюжеты, в которых персонаж оказывается одиноким перед лицом незнакомого мира уже в относительно зрелом возрасте, например, вследствие смерти или бегства мужа («Роксана» Д. Дефо)» [3, 63].

Временная организация романа – не последовательная, и первое знакомство с Кристофером Бэнксом происходит, когда он уже переехал в Англию, закончил обучение в Кембридже, снял собственную квартиру и наслаждался жизнью в одиночестве, и как видно из текста, от своего сиротства герой не страдал:

It was the summer of 1923, the summer I came down from Cambridge, when despite my aunt's wishes that I return to Shropshire, I decided my future lay in the capital and took up a small flat at number 14b Bedford Gardens in Kensington. I remember it now as the most wonderful of summers [2, 3].

При этом, несмотря на уединение, Кристофер представляется читателю вполне готовым к новым знакомствам, и новым событиям в своей жизни:

Moreover, almost immediately upon taking the rooms, I had walked over to Knightsbridge and acquired there a Queen Anne tea service, several packets of fine teas, and a large tin of biscuits. So when Osbourne did happen along one morning a few days later, I was able to serve out the refreshments with an assurance that never once permitted him to suppose he was my first guest [2, 4].

Родители Бэнкса пропали, когда ему было 10 лет, и тогда же он был вынужден вернуться в Англию. Однако в романе показано, что Кристофера это совсем не расстраивало:

I remember very well that, far from miserable on that voyage, I was positively excited about life aboard the ship, as well as by the prospect of the future that lay before me. Of course, I did miss my parents at times, but I can remember telling myself there would always be other adult I would come and trust [2, 27].

Более того, случаи, когда Кристофер сталкивается с сочувствием по поводу отсутствия родителей, это не только не расстраивают его, но и не удивляют:

‘Oh, do knock it off, Banks. It’s all just nonsense, there is nothing to analyse. One simply knows people. One has parents, uncles, family friends. I don’t know what there is to be so puzzled about.’ Then quickly realising what he had said, he had turned and touched my arm. ‘Dreadfully sorry, old fellow. That was awfully tactless of me.’

This *faux pas* seemed to cause Osbourne much more anguish than it had me. <...> Actually, odd as it may sound, my lack of parents – indeed, of any close kin in England except my aunt in Shropshire – had by then long ceased to be of any great inconvenience to me. As I would always point out to my companions, at boarding school like ours, we had *all* learned to get on without parents and my position was not unique at all [2, 6].

Как и в романах XVIII века, протагонист не переживает по поводу своего сиротства (как правило, впоследствии мнимого), кроме того, сиротство становится отправной точкой для начала приключений и «сюжетообразующим фактором, предопределяющим и начало интриги, и ее развитие» [3, 63].

Тем не менее, формальной целью начала «приключений» Кристофера становится поиск родителей, на деле же все годы, проведенные в Англии, он стремился к возвращению в Шанхай. Этот город для Бэнкса не просто город, где прошло его детство, а идиллическое место, где у него были родители, няня, много игрушек и лучший друг, японец Акира.

Когда речь заходит об описании Шанхая (повествования ведется от лица Кристофера, и такое описание можно считать субъективным, и даже ненадежным) читателю, город предоставляется «потерянным раем», где прошло счастливое детство:

At the rear of our garden in Shanghai, there was a grass mound with single maple tree rising out of its summit. From the time Akira and I were around six years old, we enjoyed playing on and around that mound, and whenever I now think of my boy-hood companion, I tend to remember the two of us running up and down its slopes, sometimes jumping right off where the sides were at their steepest [2, 51].

Роман активно и настойчиво эксплуатирует тоpos возвращения в детство, где детство одновременно является и местом (Шанхай) и временем (детские годы Кристофера).

Для обоих мальчиков, и для Кристофера и для Акиры, Шанхай не родной город, однако жить они хотят только там, и переезд в родные Англию и Японию воспринимают, как наказание:

Then, staring at a boat going by, he murmured: 'I don't ever want to live in Japan.'

And because this was that I always said when he made this statement, I echoed: 'And I don't ever want to go to England.' [2, 99]

По словам самого К. Исигуро международная зона в этом романе – метафора детства.

Такое восприятие Шанхая шестилетним Кристофером мало чем отличается от того, каким Бэнкс ожидал увидеть город уже взрослым. То что ему удастся найти там родителей спустя много лет, в отличие от читателя, не вызывает у протагониста сомнения.

Шанхай, в который вернулся Кристофер, уже не был тем идиллическим местом, куда он так стремился. Более того, оккупированный японцами Шанхай показался Бэнксу враждебным, а местные обычаи – странными и раздражающими:

В романе читатель видит два совершенно разных Шанхая, при этом ни один из них не имеет никакого отношения к реальному.

Бэнкс не находит в оккупированном городе ни своих родителей, ни утраченной идиллии. Дом, в котором он жил, принадлежит другим людям, и хотя они готовы вернуть его владельцу, уже не кажется Кристоферу таким удобным и уютным как раньше.

Визит в Шанхай заканчивается для Кристофера японским пленом и встречами с дядей Филиппом, который открывает ему тайну исчезновения родителей. Оказывается, что отец Бэнкса сбежал с любовницей, а после умер от болезни, а его мать, которая руководила в то время антиопиумной кампанией,

была отдана в наложницы главе Шанхайской мафии в обмен на безопасность Кристофера.

Кристофер находит свою мать спустя 21 год в Гонконге, но после всего пережитого она страдает от психического заболевания и не узнает его, и Бэнкс возвращается в Англию, где его приемная дочь Дженнифер строит планы на будущее:

‘I know what we’ll do,’ she said. ‘I have a plan. I’ve decided. I’ll find a fine decent man whom I’ll marry, and we’ll have three, no, four children. And we’ll live somewhere near here, where we can always come and look over this valley. And you can leave your stuffy little flat in London and come and live with us. Since your lady-friends won’t have you, you can accept the post of uncle to all my future children.’ [2, 309]

Как ни парадоксально, идиллическим местом, куда Бэнкс много лет стремился попасть, оказался не призрачный селтмент в Шанхае, а его родная Англия:

I do not wish to appear smug; but drifting though my days here in London, I believe I can indeed own up to a certain contentment. I enjoy my walks in the park, I visit the galleries; and increasingly of late, I have come to take a foolish pride in sifting through old newspaper reports of my cases in the Reading Room at the British Museum. This city, in other words, has come to be my home, and I should not mind if I had to live out the rest of my days here. Nevertheless, there are those times when a sort of emptiness fills my hours, and I shall continue to give Jennifer’s invitation serious thought [2, 313].

Роман «Когда мы били сиротами» эксплуатирует дискурсы и топосы, характерные для разных эпох, и создает обширные интердискурсивные связи.

Библиографический список

1. Wai-chew S. Kazuo Ishiguro. – Routledge, 2010.
2. Ishiguro K. When We Were Orphans. – Faber and Faber Limited, 2000.
3. Гринштейн А.Л. «Чужое», «привычное», «свое», «незнакомое»: человек и окружающий мир в прозе XVIII века/Гринштейн А.Л.// XVIII век: Искусство жить и жизнь искусства: сб. науч. работ. – М., 2004. – С. 60-70.

**Немецкий роман конца XX века:
поиски духовных ориентиров в диалоге культур «Запад-Восток»**

В последней трети XX века смена культурных парадигм разрушает привычную матрицу биполярного мироустройства, что приводит к краху «идеологических стен» и «суперсистемы» [1, 282]. С 1980-х годов западный мир остается без абсолютного идеологического антагониста (таковым был социалистический лагерь) и без «внутреннего человека» (таковым была Россия) [5]. Противостояние Запада и Востока, западной и восточной Германии, западной цивилизации и России утрачивает свою прежнюю значимость и идеологическую напряженность. Ситуация «Европа и мир без границ» задает принципиально иные контуры современной цивилизации, расставляет иные акценты в диалоге культур.

В немецкоязычном романе конца XX века диалог культур «Запад-Восток» актуализируется в разных вариациях. Так, в книге немецкого автора Томаса Бруссига (р. 1967) «Солнечная аллея» („Am kürzesten Ende der Sonnenallee“, 1999) с юмором обыгрывается образ стены, разделявшей прежде Западный и Восточный Берлин [6]. Автор со смехом прощается с историческим прошлым, ностальгируя вместе со своими героями по блаженным временам «островной» утопии ГДР. Герои повести – четверо друзей и одна девушка – томятся за Берлинской Стеной, изредка заглядывая за нее в большой свободный мир. Они тайком слушают запретные песни своих кумиров «Rolling Stones», мечтают о фирменных джинсах, осваивают азы модной тогда философии экзистенциализма. Обжитое пространство своей страны и родной улицы под названием Солнечная аллея было уютным и по-своему счастливым. Существование за Стеной дарило ощущение защищенности, надежности, закрытости и

безопасности, а нарушение запретов Стены героями книги носило приключенческий характер и сопровождалось чувством радости и свободы.

Забавные недоразумения и множество веселых эпизодов, которые автор включает в сюжет своей книги, передают всю нелепость существования Стены как материального выражения идеологического разделения двух немецких государств. Феномены «социалистического рая» обозначены и с иронией обыгрываются автором. Это, например, таможенные препоны, существовавшие между капиталистическим пространством изобилия Запада и социалистическим дефицитом элементарных вещей в Восточной части Германии. Это – процедуры «пропесочивания» молодых людей в духе социализма на собраниях Союза свободной немецкой молодежи (Freie Deutsche Jugend, FDJ), факт существования «красных монастырей», то есть специализированных школ в ГДР, которые готовили немецких выпускников к поступлению в престижные университеты СССР, и многие другие.

Как отмечает Т. Бруссиг в одном из своих интервью, «Солнечная аллея» по своей форме является своеобразной сказкой о ГДР [8]. Художественный анализ текста позволяет уточнить: и неким поэтическим конструктом «счастливой тюрьмы». Герои повести подобны узникам, испытывающим поэтическое наслаждение от возвращения (в воспоминаниях) свободными гражданами в покинутую ими тюрьму. На художественном материале здесь воспроизводится психологический феномен, заключающийся в том, что прекрасные воспоминания могут оставаться и от мрачных времен заточения. (Этот феномен в свое время зафиксировал Байрон в «Шильонском узнике».)

Ситуация освоения нового культурного пространства «Европы без границ» осмысливается и в романе Кристиана Крахта (р.1966) «Faserland» (1995). Писатель акцентирует здесь вопрос об экспансии славянской

культуры на Запад, выделяя положительный момент духовной встречи этих культур. Его центральный герой с симпатией отзываясь о восточных соседях, отмечая, что на Востоке люди отличаются терпением и какой-то основательностью в жизни. Крахтовский герой выражает уверенность, что со временем Восток постепенно заполонит Запад своей невозмутимостью и своими тренировочными костюмами. Цитата из романа: «[...] одетый в лиловое нелепый ост-менш мне в миллион раз милее, чем какой-нибудь, наглухо отгородившийся от внешнего мира западный неврастеник, с чавканьем пожирающий за столиком в торговом пассаже своих любимых устриц» [3, 152]. Устами героя автор проговаривает важную мысль (в духе Рильке): славянская культура интересна Западу тем, что она, как сокровенный Другой, является бытийно серьезной, основательной и бесконечно далекой от эстетской игры, свойственной западной культуре.

На поиски Великого Другого в лице России отправляется и немецкий автор Инго Шульце (р. 1962). В своем романе «33 мгновенья счастья. Записки немцев о приключениях в Питере» („33 Augenblicke des Glücks. Aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter“, 1995) он осуществляет попытку выявить в духовном пространстве России ту иррациональную составляющую русской культуры, которая в диалоге с рационализмом Запада всегда рождала интереснейшие феномены. Молодой автор пытается обнаружить того самого «внутреннего человека», о котором писал еще Р.М. Рильке в поэтическом сборнике «Часослов».

В книге И. Шульце современная жизнь России 1990-х представлена во всей ее целостности, в многообразии разнообразного – веселого и грустного, высокого и низкого, порядочного и непристойного. Здесь – и коммунальные квартиры, и дачи «новых русских», ссоры и драки, мелочность и зависть простых обывателей, люди, потерявшие от пьянства человеческий облик, нравы, не всегда понятные для европейца, но вместе с тем и проявление высокой духовности, сердечности и радушия. На излете

XX века российская душа-христианка в диалоге с западными ценностями прагматизма проходит серьезные испытания на сытость и на достаток.

Некоторые истории из книги Инго Шульце воспроизводят на лубочный лад сюжеты русского фольклора. Например, одна из них повествует об одном скромном инженере, русском «Иванушке-дурачке», который сконструировал волшебную палочку, но был самым бессовестным образом обманут чиновником. Другая – рассказывает о трактористе, который в музее, неистово прикладываясь к иконе, нечаянно разбил стекло и поранил себе лицо. И теперь кровь «праведника» на иконе привлекает толпы паломников. Здесь автор по-постмодернистски дерзко обыгрывает ключевые концепты православной России (чудо, сказка, утаивание Бога в иконе), о которых в свое время сокровенно говорил Рильке в «Письмах о России» [4, 34].

Единый текст русской классики служит в книге И. Шульце неким ироническим и одновременно серьезным фоном, на котором разворачиваются основные события рассказанных историй. Автор постоянно идентифицирует мир русскоязычной культуры в его различных проявлениях и в зеркале «чужой» культуры обнаруживает себя настоящего и себя должного. В России автор видит ту страну, которая еще не вошла в проект так называемого «легковесного человечества» (М. Уэльбек), то есть в общество тотального потребления и «овеществления». В отношении России произошел некий «сбой в программе». Как считает немецкий автор, Россию спасает подлинность пережитых страданий, мощный заряд духовности, обыкновенная борьба за физическое выживание и чувство униженной нищеты. Современная Россия остается по-прежнему страной горькой судьбы, которая не признает легкого разговора о жизни.

Если И. Шульце предпринимает культурное паломничество в российскую действительность, то К. Крахт вместе с героями романа «1979» (2001) совершает религиозное паломничество в страны Востока

(Иран, Тибет, Китай). Пародийное заострение диалога «Запад-Восток» предстает здесь как своеобразная имитация путешествия-паломничества в интертекстуальной игре с культурными моделями. Роман «1979» – своего рода «гиперреалистическая сказка», в жанровом отношении сочетающая в себе путевые заметки и роман воспитания (в модели романа «перевоспитания»). Рискованное путешествие в экзотические для европейского жителя страны Востока – через Турцию в Иран и далее в северные районы Китая (Тибет) – рассматривается как побег, как выпадение из хронотопа европейской культуры.

По иронии судьбы духовное восхождение немецкого туриста-паломника завершается в китайском исправительно-трудовом лагере. Здесь герой окончательно утрачивает свое личностное начало, становится одним из многих, кто необратимо растворился в тоталитарной системе коммунистической идеологии. Духовная сфера жизни человека, невостребованная в обществе тотального потребления, быстро заполняется новым содержанием. Так, чтение цитатника Мао превращается в каждодневную потребность. Мысли Великого кормчего становятся для героя романа чем-то близким и сокровенным: «Чтение маленькой красной книжки было в моем представлении равнозначно постоянно повторяющимся тайным визитам к преданному другу» [2, 225]. „So wurden die Gedanken Mao Tse-tungs für mich [...] etwas Vertrautes [...] die Lektüre des kleinen roten Buches wurde wie der immer wiederkehrende, heimliche Besuch bei einem guten Freund“ [7, 160].

Композиционное деление романа «1979» на две части позволяет выявить траекторию движения героя по «сытому миру» западноевропейского общества потребления, а затем по «нищему духом» восточному, вполне в контексте постмодернистской культуры.

Итак, разворачиваясь в пространстве постмодернистской культуры, диалог культурных моделей Запада и Востока в немецкоязычном романе

конца XX века реализуется в разных игровых формах и в неожиданных сопоставлениях. Традиционные формы идеологического противопоставления и стереотипы тоталитарного прошлого обыгрываются здесь в ироническом ключе или помещаются в пародийно-гротесковый контекст с единственной целью – открыть духовный потенциал Другого, в провокативных действиях заставить его обнаружить себя.

Библиографический список

1. Затонский Д. Постмодернизм: Причины возникновения // Иностранная литература. № 2. 1996. [www. magazines.russ.ru/inostran/1996/2/](http://www.magazines.russ.ru/inostran/1996/2/)
2. Крахт К. 1979. М.: Издательство «Ad Marginem», 2002.
3. Крахт Кристиан. Faserland. Перевод с нем. Т. Баскаковой. М.: Издательство «Ad Marginem», 2001.
4. Рильке и Россия: Письма. Дневники. Воспоминания. Стихи. / Издание подготовил К.М. Азадовский. СПб., 2003.
5. Суриков В. Россия как «внутренний человек» Запада (Господин Амелин и русская мысль) // [http: topos.ru/article/4099](http://topos.ru/article/4099).
6. Brussig, Thomas. Am kürzesten Ende der Sonnenallee. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1999.
7. Kracht, Christian. 1979. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004.
8. Rüther, Tobias. Mitten im Leben von Staatsmacht umgeben // [www. literaturkritik.de/public/rezension](http://www.literaturkritik.de/public/rezension).

Е.К. Рева
Пенза, ekaterina.re@rambler.ru

Повесть в жанровой системе чеченского журнала «Нана»: этнокультурный аспект

Типологические особенности литературно-художественного, социально-культурологического чеченского журнала «Нана» определяют жанровое разнообразие издания, которое представлено такими жанрами,

как очерк, эссе, рассказ, воспоминание, поэма, стихотворение, интервью, статья, репортаж. Тематически диапазон публикаций журнала «Нана» также широк. Однако в числе доминирующих тем выделяются следующие: национальное самосознание, осмысление исторических событий, сыгравших важную роль в судьбе этноса, роль личности в истории чеченского народа. Художественное осмысление этих тем реализуется в повести в силу характерных черт жанра. Приведем некоторые из них:

- «... повесть есть эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих... Есть события, есть случаи, которых не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одно мгновение сосредотачивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки» [1, III, 271-272];

- «... продуктивность развития именно повести ввиду особенностей ее жанровой природы в меньшей степени, чем продуктивность романа или рассказа, оказывается зависимой от метода литературы, "предмета" изображения, индивидуальных особенностей таланта художника и т. д. Усиление реалистических тенденций в начале XX в. вызвало активное появление повести на арене литературной жизни. Придерживаясь мысли о том, что приоритетной в повести все-таки является событийная достоверность, важно подчеркнуть, что "средний" жанр эпики ближе к окружающему миру и миру самого художника слова. Так как ключевым звеном в содержательно-структурной системе повести является личность, человеческий характер в его развитии, в эстетизации которых участвует писатель, то в этом жанре убедительнее, чем в других эпических жанрах, проявляется гармоничное соотношение реальной жизни и художественного мира автора» [2, 136].

Предложенные определения ведут к выводу о том, что повесть усиливает свое место в этнокультурном ракурсе отражения жизни этноса. В повести Зайнди Дурдиева «Кистинская рапсодия» акцентируются

историко-культурные взаимоотношения между чеченцами и грузинами. В прологе автор выражает предположение, что оба народа имеют единые этнические корни: «грузины и дзурдзуки-кистеты (так грузины называли предков современных вайнахов – чеченцев и ингушей) – имели тесные контакты, о чем свидетельствуют сказания, предания и исторические сведения». Об этническом родстве грузин и чеченцев говорит и схожесть семейно-бытовых устоев, национальных традиций: «Святость дружбы, культ женщины и старших, хлебосольность взаимопочитание». Здесь же З. Дурдиев представляет историческую картину принятия ислама горскими племенами Северного Кавказа: «Эти племена-язычники находились в стадии пассионарного скачка, на перепутье выбора религии. В условиях постоянных притеснений со стороны персов, турков горские племена сохраняли свои национальные традиции, культуру, устои, защищали свою землю, свободу» [5]. Писатель относит окончательное время принятия молодой религии ислама к эпохе завоеваний Тамерлана, который «огнем и мечом прошел Дагестан, весь Северный Кавказ». Это период угасания здесь христианства. Автор повести объясняет причины принятия именно ислама: «... духовные и нравственно-бытовые различия между Исламом и другими религиями в заботе, защите человека». И добавляет: «История подтвердила мудрость и жизненность выбора кавказских народов» [3, 8].

Основной сюжет повести строится на дружбе молодой оперной певицы Медее, ее отца Амирани (чеченцах-кистинцах по национальному происхождению) с грузинским и армянским композиторами Вано Мураделли и Арамом Хачатуряном. Повествование о творческих судьбах этих людей дополняется следующими структурно-тематическими компонентами:

- пейзажными зарисовками, придающими дополнительный колорит повести: «Амирани вдруг остановился, окинул взором небо, уходящее широким лезвием в горы Алазанское ущелье. Он любил свое

маленькое, уютное село. ... Посмотрел в сторону далеких снежных вершин, сияющих в голубой небесной дали. Над вершинами сказочно-завораживающе, величаво, будто в ожидании торжественного явления, висели белоснежные облака» [3, 10];

- фрагментами историко-этнокультурного содержания, показывающими чеченское происхождение кистинцев: «Кистинцы свято хранят и соблюдают свои семейно-бытовые устои, адаты. В абсолютном большинстве исповедуют ислам. Они всегда помнят о том, что их историческая родина – Чечня» [3, 9], «дружные и хлебосольные кистинцы всегда на достойном уровне, с участием большинства населения села, отмечали общественные, религиозные, общенародные торжества» [3, 10], «Триста лет тому назад, когда утихли нашествия восточных завоевателей, несколько горных семей из Ичкерии спустились на равнины и расселились по рекам Аргун, Сунжа и их притокам: Гехи, Валерик, Мартан. Родоначальником этих смельчаков предание называет Али-Араба, далекого их пращура из Сирии. <...> Старший сын Али-Араба – Нохчо отличался необыкновенной силой и неустрашимостью. Слыл умелым руководителем и организатором в отражении набегов соседей. За это его называли Турпал-Нохчо. Внуки, правнуки Али-Араба в знак особого почтения к Турпалу-Нохчо гордо считали себя потомками Али-Араба-Нохчо и величали себя нохчий...» [3, 14], «По классическому определению Шарля Монтескье: "Облик нации, ее обычаи и законы определяются климатом и почвой того края, где эта нация обитает". А у вайнахов есть поговорка: "Горцы растут на гранитных скалах – потому они жестокие, у них крепкое, железное сердце"» [3, 13];

- вставными эпизодами, касающимися проблемы исторической памяти: «Российская империя нашла взаимопонимание с Османской Турцией для переселения горских народов, исповедующих ислам. Бог только ведает, сколько их покинуло свою родину: чеченцев, ингушей,

черкесов, убыхов, адыгейцев, осетин-мусульман» [3, 9]; творческий союз представителей разных национальностей (Медея, В. Мурадели, А. Хачатурян) представляет музыку из ораторий и песен Умара Димаева, исполненных трагизмом воспоминаний о депортации чечено-ингушского народа в 1944 году, интонации музыкальной мелодии передают боль и страдания того времени: «Вайнахов изгоняют из гор, со своих родных земель. Мрачная мелодия. Тучи заволокли горы, закрыли небо. Солнце не светит, не греет. Смерч в горах, шум снежных лавин. Сресть зимы – гром. В горы пришли темные силы и принесли с собой зло, насилие. Демоны смерти бросают беспомощных в пропасть, ходячих сгоняют по узким тропкам крутых скал. Детский крик. Сорвавшийся с рук матери ребенок летит в пропасть. Крик матери, бросающейся спасти дитя. Обессиленные и голодные, старики спрашивают демонов, в чем они провинились. Горы – это наш дом. В [3, 16]. Автор повести продолжает, указывая на действия чеченского народа во время Великой Отечественной войны, который был обвинен в предательстве: «Далеко-далеко идет война, бесстрашные сыны вайнахов героически сражаются с врагом, коварного врага гонят в его логово, чтобы добить и уничтожить за посягательство на их родину, поруганную землю, за слезы жен и матерей. А здесь, на их родине, – плач, горе, насилие, смерть. Мир человеческий молчит, безмолвствует» [3, 16]. Повесть завершают слова Арама Хачатуряна, призывающие к единению народов: «Пусть восторжествует правда и справедливость. Пусть пример предков роднит наши народы. А великая дружба народов будет непоколебимой силой против зла и произвола» [3, 17].

Использование этих композиционно-тематических элементов способствует не только сюжетообразованию, но и этнокультурному наполнению повести, отражению человеческих судеб и исторических событий в нравственном и национальном ракурсе. Поэтому важной составляющей повести «Кистинская рапсодия» является компонент

исторической памяти, проявляющий себя в качестве фиксации событий, психологического и душевного отклика на них со стороны этноса.

Особенностью проявления исторической памяти в средствах массовой информации и, в частности, в периодической печати является возможность показать прошлое народа в единичном, то есть на примере определенного человека, одной чьей-то судьбы, как это демонстрирует повесть Лулы Куни «Абрисы». В этом произведении обращает на себя внимание следующее: этнокультурный фон повести создается не конкретными национальными деталями, а внешними обстоятельствами, которыми обусловлена культура этноса. В повести привычный порядок вещей нарушает война – чеченский народ пытается отстоять свою правду, дающую «устойчивость в этом поставленном с ног на голову мире», «да, бывает так, что на последнем, ощущаемом кожей сердца, завитке – нечто входит в душу, укрепляя тебя в мысли, что ты не завершил что-то важное, и тебе приходится – с порога – возвращаться в мир – уже в новом состоянии», «всюду – война, разруха, в городе почти нет целых зданий, все замерло...» [4, 4]. Показывая мироощущение, боль, страдание, привыкание к военным условиям существования главной героини и других персонажей, выведенных автором, эта повесть и отражает историческую память чеченского народа, навсегда запечатлевшую «пустынные улицы, перепаханые гусеницами танков», «остовы многоэтажек», город, ощерившийся «мертвыми развалинами» [4, 14].

Важной символической деталью выступает абрикосовое дерево, покалеченное военными обстрелами. Героиня спасает его от гибели. Это образ возрождения: людей, республики. Примечательно, что дерево спасает женщина. В этой связи обращает на себя еще одна деталь. Л. Куни пишет: «Почему-то, с началом войны, было решено – скорее всего, теми же женщинами, – что по дорогам войны безопаснее хаживать именно им.

По придуманному ими же негласному закону войны – "Женщин не трогать!"» [4, 8]. Но в конце повести женщину, главную героиню, убивают.

Повесть Л. Куни «Абрисы» – определенный ракурс отражения в периодической печати исторической памяти чеченского народа: написанная от первого лица, она обладает большей достоверностью, нежели другие повествовательные жанры, сохраняет более доверительный, интимный тон повествования в отличие от публицистических и журналистских материалов.

Исторический пласт журнала «Нана» выступает важным слагаемым в повести. Художественное осмысление значимых для этноса исторических событий, оставивших трагических след в судьбе народа, позволяет читателю, в том числе массовой аудитории инокультурного информационного пространства, проникнуться отраженным временем, прочувствовать сознание людей кризисной эпохи. Для чеченцев это материал – проявление национального самосознания, неразрывная связь с прошлым, уважение к нему и своему народу. В этой связи обращают на себя внимание слова М. М. Бахтина, который писал: «Не может быть и речи об отражении эпохи вне хода времени, вне связи с прошлым и будущим, вне полноты времени. Где нет хода времени, там нет и момента времени в полном и существенном значении этого слова. Современность, взятая вне своего отношения к прошлому и будущему, утрачивает свое единство, рассыпается на единичные явления и вещи, становится абстрактным конгломератом их» [5, 296].

Библиографический список

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М., 1954.
2. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы. – Л., 1982.
3. Дурдиев З. Кистинская рапсодия // Нана. – № 9. – 2007.
4. Куни Л. Абрисы // Нана. – № 8. – 2008.

5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования последних лет. — М., 1975.

ЗОНАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМЕНИ В. А. АРТИСЕВИЧ

6

**СЮЖЕТ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Бегство носа и бегство автора
(К вопросу о соотношении сюжета и стилистики
повести Н.В. Гоголя «Нос»)

Если изучение художественного текста воспринимать как путешествие, то в случае с Гоголем оно оказывается морским плаванием. Сколько ни прокладывай маршрутов – каждый раз перед тобой неизведанное пространство: вот-вот что-то неожиданное вынырнет на поверхность. Сам же Гоголь – как лукавый лоцман; искусство его – искусство подлогов, обмана и изобретательного мошенничества. У него, как подметил Ю.М. Лотман, «привычка ко лжи... равнозначна художественному творчеству» [1, 635].

Сюжет «Носа» Гоголь превращает в путаницу и рискованное натягивание смыслов: где подтверждение тому, что найденное в хлебе нечто, статский советник, чуть не сбежавший в Ригу арестант, содержимое платка надзирателя и нос майора Ковалёва – одно и то же? Ни единого превращения «носа» не найдём мы непосредственно в тексте – а между тем не только пьяница Иван Яковлевич и сам Ковалёв, принимающий явь за сон, но и читатели, и исследователи верят в существование Носа как самостоятельного персонажа со своей историей, полной загадочных метаморфоз. Даже излюбленный Гоголем-автором наивный повествователь убеждён: «...тот самый нос, который разъезжал в чине статского советника и наделал столько шуму в городе, очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно между двух щек майора Ковалева» [2, III, 73]. Не забудем, впрочем, что здесь ведь «чепуха совершенная делается на свете» [2, III, 73], и чепуху эту «делает» сам

Гоголь, не без помощи выставленного взамен себя повествователя, которому мы почему-то поверили.

Проследив, однако, за похождениями Носа, признаём, что поверили не напрасно: все действия этого странного персонажа, в какой бы ипостаси он ни находился, вполне однородны и подчинены конкретной цели. Сначала Нос прячется в чужом доме в только что испечённом хлебе, где он никак не мог оказаться – а значит, не должен был быть найден. Всё-таки обнаруженный перепуганным цирюльником, Нос выбрасывается им же в реку. В реке Нос был бы превосходным образом скрыт, схоронен – и, по иронии судьбы, похоронен, утоплен. Но смерть явно не входила в планы Носа, поэтому «он вовсе не утонул, чего следовало бы ожидать, а отразился, перейдя в иную зеркальную плоскость» [3, 65], стал человеком. На беду, с каретой его встречается сам Ковалёв – и Носу приходится действовать быстро и отчаянно: «выпрыгнул, согнувшись, господин в мундире и побежал вверх по лестнице» [2, III, 54]. Отметим здесь это «согнувшись»: Нос совершенно точно хочет избежать своего «опознания», однако не преуспевает в этом. Выжидать, затаившись в доме, бессмысленно: Ковалёв остался караулить у подъезда. Следует попытка сбить преследователя с толку переодеванием, замаскироваться: «Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника» [2, III, 55]. Когда и из этого ничего не выходит, Нос начинает путать след: «По всему заметно было, что он ехал куда-нибудь с визитом. Он поглядел на обе стороны, закричал кучеру: "подавай!", сел и уехал» [2, III, 55]. Таким образом, Нос демонстративно даёт понять, что едет по делам светским, а сам торопится укрыться в месте противоположном по смыслу – в Казанском соборе. Когда Ковалёв обнаружил его и там, он «спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением

величайшей набожности молился» [2, III, 55]. Вновь попытка остаться незамеченным, а после её провала – попытка отгородиться от преследователя сакральным занятием, чином, местом службы: «...между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего виц-мундира, вы должны служить в сенате или, по крайней мере, по юстиции. Я же по ученой части» [2, III, 56]. Но всё это – только отсрочка столкновения, поэтому Нос вынужден опять пуститься в бегство.

Носа загоняют, как зайца: Ковалёв, полиция, обыватели Петербурга – все враждебны ему. Человеческое обличье тоже работает против него, парадоксальным образом не осложняя, а облегчая «опознание», и после неудачи с бегством в Ригу Нос возвращается к первоначальному облику, вновь «отразившись» в очках полицейского. Он пойман и доставлен к Ковалёву, однако не соглашается смириться со своим поражением: «О, ужас! Нос не приклеивался!.. <...> нос никаким образом не держался» [2, III, 68].

Итак, тождественность ипостасей Носа друг другу проблематична; но, так или иначе, все они движимы одним стремлением: сбежать от Ковалёва. Обнаруживается загадка для исследователя: даже статский советник, никак не зависящий от какого-то коллежского асессора, судя по его поведению, подсознательно подозревает о «справедливости» притязаний Ковалёва на него. Притязания эти для Носа настолько невыносимы, что от катастрофы он пытается спастись бегством. Невинный вынужден устремляться прочь от места несовершенного преступления, как если бы он был виновен? Будущий «кафкианский» сюжет, обнаруженный в «Носе» Ю.В. Манном, оказался настолько запутан и перевернут, что даже после своей находки решительно воспротивился дешифровке: точь-в-точь сам Нос! По мнению Манна, «в далекой от трагизма гоголевской повести» [4, 691] вовсе «нет преследователя» [5, 82]. Между тем, налицо и преследователь, и трагедия: трагедия личности в

безнадёжно ненормальном мире, где, будь ты хоть статским советником, найдётся кто-то вроде Ковалёва, кто пожелает увидеть в тебе собственный нос и заставит-таки «занять своё место».

Характерно в повести то, что автор всеми мыслимыми способами пытается помочь бегству Носа: подбрасывает его в дом Ивана Яковлевича, тоже одержимого беспричинным чувством вины и желанием тайно избавиться от «улики», отвлекает в соборе внимание Ковалёва на подошедших дам, всячески оттягивает обращение «маиора» в полицию и даже выписывает Носу поддельный паспорт задолго до начала «необыкновенно-странного происшествия» [2, III, 49]. Эту особую связь персонажа с автором заметил М.Я. Вайскопф: «абсурдистская фабула и подлинный, символический сюжет соотносятся по принципу часть – целое: как странствующий по страницам "нос" и сокрытое от читателя авторское "лицо"» [6, 485-486]. Закономерность подобной связи подтверждал, по поводу персонажей «Мёртвых душ», и сам Гоголь: «Герои мои еще не отделились вполне от меня самого, а потому не получили настоящей самостоятельности» [2, VIII, 295]. Но здесь, как это часто случается в зыбком гоголевском мире подмен и отражений, сигнальный огонь оказался блуждающим огоньком, ложным проводником в трясине. «Настоящей самостоятельности» не получил в повести Ковалёв, ощущающий свою неполноту, несмотря на безболезненное и бесследное отделение носа. Нос же, воплотив в себе «утрированно-вещественный образ духа Христова, "нечеловеколюбиво" разрывающего союз с грешным телом» [6, 330], выступил в роли «вектора устремлений» [3, 58] не столько Ковалёва, сколько самого автора.

Отождествление себя с носом характерно для Гоголя даже как биографического лица, в бытовой ситуации: «Верите, что часто приходит неистовое желание превратиться в один нос, чтобы не было ничего

больше...» [2, XI, 144], – тогда как в кого-то, подобного Ковалёву, Гоголь не воображал превратиться ни при каких обстоятельствах.

Но и в пределах повести сходство в поведении Носа и автора очевидно: оба они отчаянно спасаются бегством от себя же, вернее, от «почти то же, что от самого себя» [2, III, 61]. И если Нос не желает более иметь ничего общего с Ковалёвым, потому что он теперь уже не нос, а статский советник, то автор начинает осознавать острое противоречие с собою же прежним, необходимость отречься, отмежеваться от собственного творчества. О причинах такого внутреннего надлома Ю.М. Лотман пишет: «Зрелый Гоголь возложил на себя ответственность за существование зла, ибо изображение было, с его точки зрения, *созданием*» [1, 633]. Петербургские повести (и «Нос» в их числе) становятся для него поиском выхода из потустороннего пространства – но, как Нос не в силах сбежать от «породившего» его Ковалёва, так и Гоголь увязает в собственном стиле и художественном видении мира. Как свидетельствует М.Я. Вайскопф, «динамическое разрушительное и созидательное начало, которое Гоголь всегда отождествлял с бесовщиной, и было его творческим даром» [6, 656].

В свете этого сопоставления понятнее становятся отмеченные гоголеведами странности стилистики «Носа»: нагромождение алогизмов, хронологические казусы, скачки в повествовании, перебиваемом отступлениями, объяснениями и описаниями. Автор, стремясь выбраться, «высунуть нос» из заколдованного пространства, всё время заходит в сюжетный и идейный тупик, бросает от отчаянья нить повествования и начинает всё заново, сменив своё (Носа) обличье. Ивана Яковлевича замечает надзиратель – «происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно» [2, III, 52]; столкновение Ковалёва с Носом выливается в череду слухов, к которым один господин вот-вот привлечёт внимание правительства – «здесь вновь

всё происшествие скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно» [2, III, 72]. Как судорожное бегство Носа по городу, так и попытки автора проложить ему путь только увеличивают раздробленность и нелепость художественной реальности. Даже туман, в завесе которого скрываются автор и Нос, ещё больше уподобляет Петербург «мифологической преисподней, где так уплотняется мгла <...>, что сознание героев не может не помрачиться» [7, 46].

Поиск выхода из небытия оборачивается созданием трагифарса о разобщённом и бездуховном мире. За пародийными причитаниями повествователя о том, «как авторы могут брать подобные сюжеты», от которых, «во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы» [2, III, 75], слышится и горечь автора, мечтавшего как раз о пользе отечеству, но попавшего в ловушку собственного дара, и «странный звук», с которым нос «падал на стол... как будто бы пробка» [2, III, 68], предчувствуя свою ближайшую судьбу: сидеть, «как ни в чём не бывало», на лице Ковалёва, «не показывая даже вида, чтобы отлучался по сторонам» [2, III, 75]. Пошлая жизнь «существователей», диковинным образом принимающая облик дьявольского наваждения, не побеждена энергией автора; надежда на её преодоление – в неполноте финального слияния носа с Ковалёвым, расчленённости их действий (даже синтаксически – на два предложения): «Ковалев с тех пор прогуливался», а нос «сидел на его лице» [2, III, 74-75]. Так в полном странных сдвигов мире «Носа» всё новые метаморфозы, сталкиваясь, рожают нестабильность и хаос.

Библиографический список

1. Лотман Ю.М. О «реализме» Гоголя // Гоголь в русской критике: Антология / Сост. С.Г. Бочаров. М., 2008. С. 630-651.
2. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.;Л., 1937-1952. Цитаты в тексте статьи приводятся с указанием номера тома римскими и страницы арабскими цифрами.

3. Вайскопф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя (Приемы объективации и гипостазирования) // Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978-2003 годов. М., 2003. С. 47-105.

4. Манн Ю. В. Встреча в лабиринте. (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007. С. 682-704.

5. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988. 413 с.

6. Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002. 686 с.

7. Кривонос В.Ш. Фольклорно-мифологические мотивы в «Петербургских повестях» Гоголя // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1996. Т. 55. № 1. С. 44-54.

А.Ю. Смирнова
Саратов, smirnovaannau@mail.ru

Воплощение в англоязычных переводах сюжета сборника И.А. Бродского «Новые стансы к Августе»

Бродский не любил составлять свои собственные сборники [2, 608]. Но стихотворения для «Новых стансов к Августе» (1983) он отобрал сам, объяснив это тем, что «даже самые лучшие руки этого касаться не должны». Поэт называл сборник «главным делом своей жизни», характеризовал его как «<...> сборник стихов за двадцать лет с одним, более или менее, адресатом» и утверждал, «что в итоге "Новые стансы к Августе" можно читать, как отдельное произведение» [2, 619-620].

Этот адресат – М. Б. – возлюбленная поэта Марина Басманова. Л. Лосев пишет, что «что эти стихи и вложенный в них духовный опыт были тем горнилом, в котором выплавилась его поэтическая личность» [3, 73].

Сборник «Новые стансы к Августе» уникален. Будучи оставленным из стихотворений за 20 лет, он даёт возможность проследить эволюцию развития творческой личности Бродского – это и поэтика, движущаяся от

традиционных русских размеров к дольникам, наряду с переносами, «реорганизуемыми время» и придающими прозаическое звучание поэтической речи-рассказа, и яркое воплощение традиций метафизической поэзии в завершающих сборник стихотворениях. Сборник разнообразен по жанрам составляющих его произведений – песни, элегии, стансы, сонеты, письма, былины, а также по использованию античных и библейских сюжетов, за масками героев которых стоит сам лирический субъект и параллели с которыми помогают поэту более широко и монументально осмыслить собственный духовный опыт и передать его читателю.

Но главное, сама история любви, рассказанная в стихах, аккумулирует всю страсть лирического героя и словно сжигает его же самого. Так или иначе, это последний сборник, в котором Бродский звучит столь горячо и страстно, своеобразная эмоциональная вершина его творчества. После наступила пора нейтрального тона, объективной отстраненности. Таким образом, сборник несомненно представляет собой важную составляющую художественной картины мира поэзии Бродского.

Сюжет истории, увековеченной стихами, начинает развиваться практически с первого знакомства (первое стихотворение, адресованное М. Б. датировано 2 февраля 1962 года, то есть спустя месяц, когда Бродский начал осознавать силу своих чувств). Этому начальному периоду, по наблюдению Л. Лосева, «соответствует своего рода натурфилософский взгляд на себя и подругу (“Ты – ветер, дружок. Я – твой / лес...”»). Отношения двоих неизбежны, поскольку неотделимы от природных процессов» [3, 74]. Знаменательно, что измена любимой, её уход к другому в стихотворениях сборника упомянуты лишь вскользь, и проявляются постфактум, гораздо позже реальных событий (например, «То не муза воды набирает в рот...»). Сложный период с 1967 по 1972 раскрывается в стихах, где на первом месте выступают «непосредственно человеческие

отношения с их психологией и бытом («Шесть лет спустя» (1968) и «Любовь» (1971)» [3, 74].

Любовь, начиная почти с самого начала, пронизана мотивом разлуки: по воспоминаниям друзей, поэт и его возлюбленная часто ссорились и расставались «навсегда», из-за чего Бродский каждый раз глубоко и тяжело переживал; далее последовал разрыв из-за отношений между Басмановой и Бобышевым; затем – ссылка Бродского; вскоре после рождения сына они разошлись; и окончательное расставание случилось в 1972 году, после которого Бродский и Басманова уже никогда не виделись.

Во многих стихах мотив расставания является центральным, в других звучит менее отчётливо, но его присутствие ощутимо. Почти во всех стихотворениях это – или длящаяся разлука («Боль разлуки с тобой / вытесняет действительность равную/ не печальной судьбой,/ а простой Архимедовой правдою» - «Как тюремный засов...» 1964) [1, 28], тоска по возлюбленной и ожидание встречи (Два путника, зажав по фонарю,/ одновременно движутся во тьме,/ разлуку умножая а зарю,/ рассчитывая встретиться в уме» - «Для школьного возраста») [1, 34]; или же грядущая неизбежная разлука («Пролитую слезу из будущего привезу...») [1, 8]; и, наконец, свершившаяся разлука и ретроспективное медитативное восприятие себя и героини («До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу / в возбужденье» - «Элегия») [1, 142]. В большинстве стихотворений сборника присутствует сопряжённый с мотивом разлуки мотив памяти, которая противостоит разрушающему эффекту времени, даёт прошлому дополнительный запас жизни («Лишь ночь под перевёрнутым крылом/бежит по опрокинувшимся кущам,/настойчива, как память о былом,/безмолвна, но по-прежнему живущем» - «Ты выпорхнешь, малиновка, из трёх...» 1964) [1, 26]. Бродский в «Диалогах» высказал важную для понимания его творческой личности мысль, что поэт не может быть счастлив в любви, в браке [2, 82], а в стихотворении «Строфы»

философски осмыслил глубину и абсолютность расставания с возлюбленной: «В этом мире разлука - / лишь прообраз иной» [1, 90], смириться с которым он, тем не менее, не в силах, потому что связь между лирическим героем и М. Б. всё ещё сильна, удерживаемая нитями памяти: «Знаешь, на свете есть /предметы, между собой столь тесно / связанные, что норовя прослыть/ подлинно матерью и т.д. и т.п., природа/ могла бы сделать ещё одни шаг и слить/ их воедино: тум-тум фокстрота/ крепдешиновой юбкой; муху и сахар, нас/ в крайнем случае» («Элегия» - «До сих пор, вспоминая твой голос...») [1, 142].

Важно отметить, что стихотворения, написанные после отъезда, звучат даже более страстно, горячо, нежели стихотворения, сопутствующие периодам реального водоворота жизненных событий. Таково «Горение» (1981) - одно из самых беспрецедентных по своей чувственной откровенности, которую многие считают святотатством, стихотворение. В то же время с точки зрения метафизической поэзии оно довольно традиционно. И. Шайтанов называет это стихотворение «классическим случаем развернутой реализованной метафоры» [5, 26]. Библейское семидневное сотворение Богом мира воплощается в семи строфах стихотворения «Я был только тем...», метафорически передавая историю становления личности поэта.

Постскриптумом к «Новым стансам к Августе», сборнику с, по сути, завершённым лирическим сюжетом, служат, тем не менее, ещё два стихотворения, посвящённые М. Б.: это «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...» (1989) и «Подруга, дурнея лицом, поселись в деревне...» (1992), которые объективно констатируют факт – образ М. Б., рождающий поэтическое вдохновение столько лет, исчерпал себя – и точка должна быть поставлена. Прощаясь с М. Б., Броский сохраняет для себя самый дорогой и яркий его оттиск – в памяти она остаётся навсегда «молода, весела, глумлива»...

Эмиграция и активная творческая, преподавательская и общественная деятельность Бродского в США, где он прожил 24 года, а также неугасающий интерес к англоязычной поэзии и языку, зародившийся ещё на родине, определили появление профессиональных и авторских переводов поэзии Бродского на английский. Перевод на другой язык всегда влечёт за собой изменение художественной картины мира как отдельного произведения, так и творчества поэта или писателя в целом, что особенно актуально для Бродского, стихотворения которого тесно связаны между собой, подобно единому поэтическому тексту [4, 6]. Подобная ситуация определяется совокупностью причин. Во-первых, само новое языковое воплощение влечёт за собой образно-смысловые, метрические и другие изменения, которые удаётся выявить в ходе сопоставительного анализа (неизбежны «потери», хотя иногда их удаётся компенсировать требующимися переводческими трансформациями). Во-вторых, «человеческий фактор», то есть, сама личность переводчика, те принципы, которые он кладёт в основу своей деятельности, оказывают прямое влияние на результат перевода.

Но нам бы хотелось остановиться на полноте и порядке воплощения темы любви у Бродского, основой которой является, как уже было показано, композиционно связанный сюжетом сборник «Новые стансы к Августе», на английском языке.

К сожалению, англоязычного сборника «Новые стансы к Августе» не существует. Стихотворения из этого сборника «рассеяны» по другим англоязычным изданиям поэта. Так как стихотворения писались на протяжении 20 лет, то и переводы их осуществлялись разными людьми.

Переводы ранних стихотворений (до 1972 года) вошли в сборник «Selected Poems» («Избранные стихотворения» - 1973) и принадлежат перу Дж. Клайна, стихи расположены в таком порядке: «Я обнял эти плечи и взглянул», «Загадка ангелу», «Ломтик медового месяца», «Ты впорхнёшь,

малиновка, из трёх...», «Пророчество», «Новые стансы к Августе», «К Ликомеду, на Скирос», «Отказом от скорбного перечня – жест...», Строфы («На прощанье ни звука»), «Дидона и Эней», «Сонет («Как жаль, что тем, чем стало для меня...») («Postscriptum»), «Дни бегут надо мной...», «Деревья в моём окне, в деревянном окне...», «Почти Элегия», «Стихи в апреле», «Письмо в бутылке», «Einem alten Architekten in Rom», «Сретенье», «Одиссей Телемаку». Причём, начальные стихотворения сборника «Новые стансы к Августе» сосредоточены вместе (с первого «Я обнял эти плечи и взглянул...» по «Как жаль, что тем, чем стало для меня...»). Они функционируют в сборнике как части целого и создают свой укороченный вариант истории любви «Новых стансов к Августе» - от стихотворений начального счастливого периода к финалу: «Как жаль, что тем, чем стало для меня/ твоё существование, не стало/ моё существование для тебя», которому в переводе и присвоено, собственно, название «Postscriptum». Остальные же произведения появляются в «Selected Poems» с отрывом друг от друга, перемежаясь с другими, на их фоне. Однако в этом сборнике они все объединены посвящением – М. Б.

Некоторые из других стихотворений, принадлежавших в русскоязычном варианте к «Новым стансам к Августе», попадают а англоязычном воплощении в сборники «A Part of Speech» («Часть речи» - 1980) и «To Urania» («К Урании» - 1988) (иногда их также включают и в русскоязычные версии сборников).

«Ниоткуда с любовью...» и «Ты забыла деревню....», например, становятся частью цикла «Часть речи». Их появление делает звучание мотива расставания с возлюбленной более отчётливым, весомым в душевном состоянии лирического героя (эта тема присутствовала и в других стихотворениях цикла, но не была центральной ни в одном из стихотворений).

Многие из стихотворений более позднего периода являются авторскими переводами: «Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной», «То не муза воды набирает в рот», «Горение», «Келломайки», «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...», «Подруга, дурнея лицом, поселись деревне...». Факт выбора Бродским именно этих произведений для перевода маркирует их как элементы важные для художественной картины мира поэта.

Как говорил сам Бродский, сборники англоязычных стихотворений оставлялись из тех стихов, которые были на тот момент «более или менее цивилизованно переведены» [2, 611]. Но стихотворения к М. Б. из сборника «Новые стансы к Августе» не вписываются в более «холодную» «Уранию» («То Urania»), своими «огненными» штрихами сразу же привлекают внимание. Кроме того, англоязычные читатели из-за отсутствия отдельного сборника любовной лирики не могут воспринять целостно сюжет чувств, явившихся главными в жизни поэта. Понимая это, Бродский уже не акцентирует внимание на посвящении, присваивая переведённым стихотворениям названия, отсутствующие в оригинале: «То не муза воды набирает в рот» – «Folk Tune» («Народный напев»), «Я был только тем, чего...» – «Seven Strophes» (Семь строф) и др.

Стихотворения из русскоязычного сборника «Новые стансы к Августе» англоязычный читатель в переводах и автопереводах воспринимает нецелостно, безотносительно к сюжету, выстроенному самим автором, а «снятое» посвящение ещё больше затемняет связь стихотворений.

Библиографический список

1. Бродский, И. А. Осенний крик ястреба: Стихотворения. – СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. – 640 с.
2. Волков, С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 640 с., ил.

3. Лосев, Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии // Жизнь замечательных людей: Сер. биогр. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 447[1] с., ил.
4. Ранчин, А.М. Иосиф Бродский и русская поэзия XVIII - XX веков. - М.: МАКС Пресс, 2001. - 207 с.
5. Шайтанов, И. Уравнение с двумя неизвестными: Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопр. лит. - М., 1998. - Вып. 6. - С. 3-39.

Н.Н. Левакин
Саранск, lewakin@yandex.ru

Проблема поиска счастья и её художественное воплощение в произведении А. и К. Смородиных «На свете счастья нет...»

Работа выполнена в рамках ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг. Проект «Интеграция художественных традиций литератур народов Поволжья и Приуралья в контекст современных социокультурных проблем» (гос.контракт №П660 от 19.05.2010)

Вопрос о составляющих счастья для человека извечен и таковым останется. Он неразделим с вопросом о смысле жизни. По каким критериям мы оцениваем счастье, чем руководствуемся, когда говорим, что тот или иной человек счастлив? На сегодня этой теме посвящено множество размышлений, докладов, научных исканий и просто бытийных историй. Поиски счастья освещены в художественной литературе, в критических статьях и заметках. К одной из таких заметок мы хотели бы обратиться. Заметка написана двумя авторами, Анной и Константином Смородиными.

Супруги Смородины – яркое явление современного литературного процесса. Их творчество разительно выделяется на фоне нынешних писателей и графоманов. Следует отметить одну из самых ярких черт их творчества – многогранность. Из под пера Смородиных выходят стихи,

проза, критические статьи. Авторы много размышляют о духовности, о состоянии современной литературы, языке, культурном наследии в целом.

В 2008 году в свет вышла книга Смородиных «Хочется подумать...», которая представляет собой сборник статей, заметок, эссе. Безусловно, каждая статья заслуживает внимания. Как, например, заметка «На свете счастья нет...». В ней авторы обращаются к извечному вопросу о счастье и смысле жизни, озвученному выше. Авторские размышления интересны описанием счастья (и поиском счастья) на разных жизненных этапах. Так в юности это обращение за ответом к книгам и знакомым («Приставал с расспросами к знакомым, искал ответ в книгах, и более-менее удовлетворился высказыванием академика Бориса Раушенбаха: счастье – это когда сегодня чуть лучше, чем вчера, а завтра чуть лучше, чем сегодня» [1; 140]). Со временем, это собственное осознание, подкрепленное житейским опытом: «На самом деле, при малейшем усилии понял: покой может быть только душевный, когда чувствуешь, что живешь не зря, всерьез, с удовлетворением от проведенного в трудах праведных дня, тогда и неги сладки. Да и воля-то вовсе не такая воля, когда мчишься вослед ветру, а свобода от... страстей, наверное. Свобода, дающая духовную трезвость, когда видишь куда направляться надо, чтобы дарованную волю-свободу правильно использовать» [1; 140]. Со временем открывается духовное видение: «Шли годы. Грехи как вино притупляли совесть. Уже начал я разбираться, какой грех на какой срок удовольствие приносит, но в отличие от алкогольной зависимости или наркотической, совесть все меньше болела и мучила. И вдруг однажды понял – грань. Перешагнешь – возврата не будет. И стало мне страшно. Вспомнил я вычитанную у Паскаля мысль: если вы будете жить по заповедям Господним, а когда придет смерть, окажется, что Бога нет, – мало что потеряете, а вот если произойдет наоборот...» [1; 140-141]. Так автор

приходит к Богу: «После столь очевидного вывода, почти бегом бросился в храм» [1; 141].

Размышления А. и К. Смородиных действительно заставляют задуматься о смысле жизни. Казалось бы, нет здесь ничего нового, вопрос уже давно освещен. Однако, на наш взгляд, авторы не задаются целью открытия, а делятся опытом, предлагают остановиться и поразмышлять. Именно эта черта – приглашение поразмышлять, является характерной чертой творчества супругов. Их проза наполнена смыслом, который нельзя уловить, читая на бегу, между дел. Эта литература искания, духовного труда. Их стихи – это наблюдение за жизнью с позиции человека остановившегося и задумавшегося. Такое отношение к литературе делает саму литературу настоящей, отделяет ее – настоящую от серого потока однодневных романов, привокзальных детективов, философских измышлений, в лучшем случае доходящих до степени софизмов.

Удивляет еще одна особенность творчества Смородиных – предельно заполнять краткий объем. Это касается и рассказов-притч, повестей. В анализируемой заметке А. и К. Смородиных читатель двух страницах проходит огромный жизненный путь человека. При этом не возникает ощущения перегруженности, переполненности, все гармонично.

В конце пути мы, благодаря А. и К. Смородиным находим еще один ответ на вопрос: что же такое счастье и в чем смысл жизни? Авторы отвечают: «Вот он, смысл жизни, когда, „созрев“, каждый на вечные вопросы удовлетворяется только собственным – обретенным в сегодняшних условиях – ответом» [1; 141].

Библиографический список

1. Смородины, А. и К. На свете счастья нет... / А. и К. Смородины // Хочется подумать... – Саранск : Красный Октябрь, 2008. – 264 с.

С.Ю. Павлова
Саратов, pavlovasy@info.sgu.ru

**Риски литературного творчества:
галантные сочинения и судьба аристократа
в «Мемуарах» Бюсси-Рабютена**

Роже де Рабютен, граф де Бюсси (1618-1693), принадлежит к числу блестящих представителей эпохи Людовика XIV, получившей во Франции название «великой» или «классической». Он был родовитым аристократом, прекрасным военным, галантным человеком, талантливым писателем. Судьба Бюсси-Рабютена представляет собой яркий пример того, какую роль в жизни французского дворянина XVII столетия играло литературное творчество и как оно могло повлиять на положение человека при дворе. Отношение графа к занятиям литературой отразилось в его «Мемуарах», представляющих собой историю жизни автора с момента рождения до изгнания из Парижа в 1666 году. Эту книгу он писал на протяжении нескольких лет и завещал опубликовать после своей смерти. В 1696 году «Мемуары» были изданы его детьми, которые, однако, исключили из текста наиболее полемические фрагменты. Только в 1857 году издатель Людовик Лаланн опубликовал полный текст «Мемуаров».

Бюсси-Рабютен работал над воспоминаниями о своей жизни, находясь в изгнании. Для него, как и для других гонимых аристократов той эпохи, обращение к жанру мемуаров было способом оставить след в истории, преподать урок потомкам и преодолеть состояние вынужденной праздности. Наибольшее значение для графа имело желание оправдаться перед королем, предъявив собственную версию событий, определивших его печальное положение. В «Мемуарах» он рисует себя образцовым подданным, для которого священный долг перед монархом стоит превыше

всего и заключается в защите интересов короны с оружием в руках. Первой фразой своей книги Бюсси-Рабютен указывает на приоритет аристократического кодекса поведения: «Когда я вошел в этот мир, моим первым и самым сильным желанием было стать порядочным человеком и достичь больших почестей в военном деле» [1, 31].

Ступив на воинское поприще в шестнадцатилетнем возрасте, граф на протяжении трех десятков лет честно выполнял свой долг. В «Мемуарах» он описывает военные кампании, в которых принимал участие, прослеживает развитие своей офицерской карьеры, отмечая как заслуженные поощрения, так и неотмеченные либо забытые заслуги. В соответствии с практикой, веками осуществлявшейся при французском дворе, он предъявляет королю своего рода «счет», согласно которому претендует на достойную компенсацию. При этом Бюсси-Рабютен неоднократно подчеркивает свое преклонение перед монархом, говорит о нем с неизменным восхищением и смиренно ждет заслуженной награды. Однако, как свидетельствуют биографы мемуариста, первого знака личной милости короля в виде ежегодной пенсии он удостоился только за два года до смерти. Такая несправедливость со стороны Людовика XIV объяснялась тем, что его отношение к Бюсси-Рабютену и другим представителям древних аристократических родов, определялось не столько личной преданностью интересам монархии и военными заслугами, сколько умением соответствовать принятой при дворе галантной модели поведения.

Галантность, распространившаяся во Франции в XVII веке, предполагала сочетание высоких представлений о чести и воинских доблестях с качествами, которые человек проявлял в мирной жизни. Среди таковых значилось умение вести себя в свете, поддерживать беседу, красиво выглядеть, нравиться дамам, избегать крайностей, наличие тонкого ума, вкуса, вежливых манер, красноречия, любовь к искусству и

литературе. Галантность не мыслилась без добродетели и благочестия, а в сфере любовных отношений основывалась на глубоком, созревшем и продолжительном взаимном чувстве. Такую модель поведения французский исследователь А. Виала назвал «прекрасной галантностью» [3, 31].

Граф де Бюсси стал изгоем в среде парижской аристократии, после того как показал скрытые опасности этой поведенческой модели в своем знаменитом романе «Любовная история галлов». В 1660 году ради собственного развлечения и удовольствия маркизы де Монгла он написал роман о любовных похождениях двух дам. В героях этого литературного сочинения придворные легко узнали графиню д'Олонн, герцогиню де Шатийон и некоторых других приближенных Людовика XIV, в том числе членов его семьи. В «Любовной истории галлов» автор, используя модель галантного романа, сатирически изобразил распутные нравы королевских придворных, прикрытые учтивыми манерами. Действительно, изящество их поведения нередко с легкостью оборачивалось весьма вольными нравами, особенно в сфере любовных увлечений. Не было исключением в ряду таких придворных и сам автор романа. Однако во Франции XVII века репутация аристократа определялась не столько его реальным поведением, сколько мнением света, основанном на тактике умолчаний о недостойных поступках. Открытое изображение псевдогалантности французский двор воспринял как вызов, покушение на общественные устои и не простил графу.

В «Мемуарах» Бюсси-Рабютен всячески опровергает обвинения в том, что стремился нанести оскорбление высокородным особам, выставив напоказ скрытую сторону их жизни. Говоря о том варианте романа, который получил распространение при дворе, он неоднократно отказывается от своего авторства: «<...> то, что появилось в свете под моим именем, мне не принадлежит; <...> впрочем, я мог быть

неосторожным, когда говорил свободно о некоторых людях, но я никогда не обманывал» [1, 124]. Мемуарист всячески стремится оправдать себя и доказать, что не имел намерений нарушить поведенческие нормы. И все же объективно, избрав своим орудием насмешку, он рискнул выйти за границы приличий и тем самым поставил себя вне общепринятой в аристократических кругах галантной модели.

Один из французских моралистов XVII века, предположительно Сент-Эвремон, характеризуя графа, однозначно утверждает, что источником его страданий стала «Любовная истории галлов»: «Что можно сказать по поводу господина де Бюсси? То, что все о нем говорили. Он благородный человек; всегда отличался большим умом и когда-то мог надеяться занять завидное положение в свете, которого достигли люди менее достойные, чем он. Однако своему продвижению он предпочел удовольствие написать книгу и повеселить публику» [4, 183]. Моралист подчеркивает, что писательство стало сознательным выбором Бюсси-Рабютена. Однако в какой мере автор «Любовной истории галлов» осознавал, что, обращаясь к литературному творчеству, ставит под удар свою будущность придворного? По словам французского литературоведа Р. Демориса, «<...> склонность к писательству стала не столь уж безобидным занятием, как ему казалось. Не вполне осознавая, что с ним происходит, он чувствует себя обреченным быть писателем, и этот вид деятельности, по замыслу второстепенный, разрушает его карьеру дворянина» [2, 193]. По-разному оценивая степень осознанности выбора, который совершил Бюсси-Рабютен, современник писателя и исследователь XX века в равной мере констатируют общественно опасный характер романа, поставившего под удар судьбу его автора.

Действительно, последствия широкого распространения «Любовной истории галлов», как это следует из «Мемуаров», оказались для Бюсси-Рабютена поистине драматическими: он тринадцать месяцев находился в

тюремном заключении в Бастилии, более двадцати лет провел в изгнании, лишился королевских милостей, пребывал в неизвестности. Ущерб, нанесенный своей репутации, Бюсси пытался восполнить не только постоянными обращениями к королю и его приближенным, но и, прибегнув к тому же способу, который разрушил его карьеру придворного, – к литературному творчеству. С точки зрения аристократа эпохи Людовика XIV, этот выбор выглядел вполне логичным, поскольку словесные игры и упражнения, умение легко и изящно рифмовать, грамотно и нескучно строить речь являлись важной составляющей жизни любого галантного придворного. К тому же таланты графа в области изящной словесности до момента обнародования «Любовной истории галлов» неоднократно приветствовались окружением короля и получили признание. В «Мемуарах» об этом свидетельствует эпизод, в котором автор рассказывает об успехе при дворе небольшого сборника стихотворных афоризмов «Максимы любви», вдохновленного его страстью к маркизе де Монгла, а также упоминание об избрании во Французскую Академию в марте 1665 года.

Своеобразной компенсацией краха придворной карьеры Бюсси-Рабютена стали и его «Мемуары». Они дали возможность графу дистанцироваться от нелюбимого образа остроумца и насмешника, беспощадного ко всем окружающим, и показать себя в наиболее выгодном свете. Эту задачу мемуарист осуществил, излагая свою версию наиболее сомнительных эпизодов своей биографии, в том числе связанных с обнародованием и последующей публикацией скандального романа. Стремясь поддержать свою репутацию, он отказался от авторства широко известной в аристократических кругах «Карты страны Легкомыслия», ставшей своего рода пародией на «Карту страны Нежности» из галантного романа Мадлены де Скюдери «Клелия». В своей мемуарной книге создание этого произведения он целиком приписал Принцу де Конти.

«Мемуары» не только дали Бюсси возможность высказаться, но и самой своей формой убедить потенциальных читателей в высоких достоинствах и неоспоримых талантах их создателя. Будучи свободной жанровой формой, они позволили автору показать себя настоящим галантным сочинителем: композиционно и стилистически разнообразить повествование, включить в него занимательные новеллы, афористические высказывания, фрагменты своих поэтических произведений и переводов, а также ходатайство на имя короля, составленное в изящной стихотворной форме. Эти приемы помогли мемуаристу поддержать образ галантного сочинителя, предлагающего публике занимательный, соответствующий представлениям о хорошем вкусе, этически выдержанный текст.

Однако самому Бюсси-Рабютену был очевиден условный характер литературной компенсации своей придворной карьеры. При всей любви графа к занятиям изящной словесностью, он смотрел на них как на одну из форм досуга и видел свое предназначение в непосредственном, активном, деятельном служении королю. Свои ценностные приоритеты Бюсси однозначно определил, завершая разговор о «Максимах любви»: «Я не сомневаюсь, что найдутся люди, которые скажут, увидев эти безделицы, что такое развлечение недостойно человека военного и занимающего такую должность, как я. На это я отвечаю, что они были бы правы, если бы я занимался этими вещами в то время, когда должен исполнять свои обязанности, но я помышлял о них только тогда, когда у меня не было дел» [1, 293].

Хотя Бюсси-Рабютен не придавал своим сочинениям серьезного значения, именно произведения словесного искусства, подвергнув рискам его карьеру придворного, все же позволили гонимому аристократу остаться в истории и занять достойное место во французской литературе века Людовика Великого. «Любовная история галлов», «Максимы любви», «Мемуары» стали отражением тонкой игры ума, остроумия, блестящего

стиля их создателя и по прошествии трех с лишним веков не потеряли своей привлекательности для читателей.

Библиографический список

1. Bussy-Rabutin, comte de. Mémoires. Paris: Mercure de France, 2010.
2. Démoris R. Le roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières. Paris: Librairie Armand Colin, 1975.
3. Viala A. La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.
4. [Сент-Эвремон]. Характер графа де Бюсси-Рабютена// Бюсси-Рабютен. Любовная история галлов. М.: Ладомир: Наука, 2010. С. 183-184.

А.В. Луканова
Самара, anchous-anuta@pochta.ru

Формула авантюрного романа в романе «Mercure» («Ртуть») Амели Нотомб

В литературе постмодернизма авторы прибегают к частому использованию литературных формул. Литературные формулы призваны служить интересам общества массовой культуры.

Понятие «литературная формула» было введено американским исследователем массовой культуры, Джоном Кавелти. Кавелти писал: «Литературные формулы – это способы, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах» [1, 1].

Роман Амели Нотомб «Mercure» «Ртуть» по своему сюжету и художественным приемам написан в жанре авантюрного романа. Попытаемся рассмотреть его сточки зрения литературной формулы авантюрного романа.

Обратимся к определению термина авантюрный роман.

Авантюрный роман — типичный и очень распознаваемый поэтический вид; на протяжении всей сюжетной линии, автор помещает героя в рискованные проблематичные положения, из которых он выбирается на глазах у читателя; следует эпохе, обычаям, литературным взглядам автора; показывает красивую сторону изобретательности и находчивости, риска и авантюры, напряженного ожидания [4].

По определению авантюрный роман призван бежать от повседневности в мир героических поступков и таинственных приключений. В романе «Ртуть» Нотомб отважная медсестра Франсуаза Шавень спасает красавицу Хэзел от ее престарелого покровителя. Франсуаза уже на первых страницах начинает вести себя как истинный спаситель-герой, когда ей предлагают поехать ухаживать за больным:

- Etes-vous prête à partir dès cet après-midi? Il semble que ce soit urgent.

-J'y vais.

- Est-ce l'appât du gain qui vous pousse à y aller sans réfléchir?

- Il y a de cela. Il y a surtout l'idée que, sur cette île, *quelqu'un a besoin de moi*. [3, 3]

- Вы готовы выехать сегодня же? Насколько я понимаю это срочно.

- Я еду.

- Вас так прельщает солидный гонорар, что вы не раздумываете?

- Отчасти. Но главное в другом: *я знаю, что кто-то на этом острове нуждается во мне*.

Предположение главного героя, в полном смысле этого слова подтверждается на следующих страницах и таким образом дает нам возможность разделить персонажей на положительных и отрицательных:

Использование формульных фраз вроде: *Que pouvait-il se passer sur cette île? Il lui paraissait clair qu'il y avait quelque chose d'étrange entre le vieillard et la jeune fille. Cela ne suffisait pas à expliquer le mystère*. [3, 7. Здесь и далее курсив наш. — А.Л.] Что же творится на этом острове? Было ясно,

что старика и молодую девушку связывают странные отношения.(...) Но для объяснения *тайны* этого было мало.; Elle craignait que *les murs aient des oreilles*. [3, 7] Она опасалась, что и у *стен здесь могут быть уши*.; Là, je monteraï dans un grand paquebot qui m'emmènerait très loin. [3, 7] А там я бы села на корабль, который увез бы меня далеко-далеко. – настраивает читателя на приключение, которое унесет его от повседневной реальности, закрутит в мире тайн и загадок.

Сюжетные линии, Остров Мертвый предел, уединение, разговоры двух молодых девушек – все это прямая отсылка к произведению Александра Дюма «Граф Монте-Кристо». Параллели между романами «Ртуть» «Mercure» Амели Нотомб и «Граф Монте-Кристо» Александра Дюма очевидны. Зачастую они эксплицитны, автор вкладывает фразы, в которых упоминается произведение в уста самих героев:

- Je suis dans la situation d'Edmond Dantès au château d'If. Après des années sans apercevoir un visage humain, je creuse une galerie jusqu'au cachot voisin. Vous, vous êtes l'abbé Faria. Je pleure du bonheur de ne plus être seule. Nous passons des jours à nous raconter l'un à l'autre, à nous dire des banalités qui nous exaltent, parce que ces propos simplement humains nous ont manqué au point de nous rendre malades. [3, 7]

- Я сейчас как Эдмон Дантес в замке Иф. Много лет я не видела человеческого лица и вот прорыла ход в соседнюю камеру. А вы – аббат Фариа. Я плачу от счастья ведь теперь я не одна. Мы целыми днями рассказываем друг другу о себе, говорим о пустяках и счастливы, потому что этих простых человеческих слов нам до смерти не хватало.

Именно романы Александра Дюма, в частности роман «Граф Монте-Кристо», начали создавать новый для своего времени поэтический вид литературы. По мнению Натальи Тиграновны Пахсарьян романы Дюма было бы правильно называть термином «народный роман». Пахсарьян пишет: «В народных романах писатель ориентируется отныне не только и

не столько на самовыражение, сколько на вкус и степень компетентности широкого читателя; произведение должно удовлетворять «читательские ожидания», с которыми автор считается». [2, 3]

Роман «Ртуть» словно лоскутное одеяло, он соткан из всевозможных ссылок на произведения писателей, что определенным образом сближает автора со своим читателем. Джон Кавелти в своей статье «Изучение литературных формул» говорил, что современные идеологии искусства не высоко ценят стандартизацию, однако она, во многом, может считаться сутью всей литературы. Стандартные распространенные конструкты дают общую почву писателю и читателю. Без определенной доли стандартизации художественная коммуникация была бы невозможна. [1, 3]

В романе главные героини строят общение на постоянных отсылках:

- Hier, suite à notre conversation, je me suis procuré *La Chartreuse de Parme* que je ne connaissais pas.

- Vous avez frappé à la bonne porte: les héros stendhaliens vont souvent en prison. C'est le cas de Fabrice del Dongo. Je suis comme vous, j'adore les histoires de prison. [3, 28]

- Я достала «Пармскую обитель» - я не читала ее раньше. (...)

- Это как раз то, что вам нужно: стендалевские герои часто оказываются за решеткой. В том числе и Фабрицио дель Донго. Я тоже обожаю истории про тюрьму.

Dans *Oncle Vania* de Tchekhov, il y a une héroïne disgraciée qui gémit: «On dit toujours aux filles laides qu'elles ont de beaux cheveux et de beaux yeux.» [3, 29]

В «Дяде Ване» Чехова обиженная героиня сетует: «некрасивым девушкам всегда говорят, что у них прекрасные волосы и прекрасные глаза».

- C'est du Stendhal, Françoise, pas du Bram Stoker. Vous devriez plutôt lire des histoires de vampires: les scènes d'hémoglobine vous contenteraient davantage.

- Ne dites pas de mal de Bram Stoker, je m'en délecte.

- Moi aussi! J'aime les poires, j'aime les grenades. Je ne reproche pas aux poires d'avoir un goût différent des grenades. J'aime les poires pour leur exquise subtilité, j'aime les grenades pour le sang dont elles maculent le menton. [3, 35]

- Это Стендаль, Франсуаза, а не Брэм Стокер. Читайте лучше про вампиров: гемоглобиновые сцены понравятся вам больше.

- Не говорите дурно о Брэме Стокере – я его обожаю.

- И я! Я люблю и груши и гранаты. И я не требую от груш, чтобы они походили на гранаты. Груши я люблю за их утонченную сладость, а гранаты за кровь, брызжущую на подбородок.

Читатели в известных именах находят удовлетворение и чувство безопасности; давнее знакомство с упомянутыми текстами создает определенную связь автора и читателя, тем самым повышается возможность понять и оценить в деталях новое сочинение.

Амели Нотомб не обходит стороной свою излюбленную тему, тему Японии – что в очередной раз напоминает читателю, что он держит в руках книгу бельгийской писательницы, выросшей в Японии.

Je vous parle des princesses, bien entendu. Plus une Nippone était de haut lignage, plus elle portait les cheveux longs - les femmes du peuple les avaient plus courts. Quand la chevelure d'une princesse donnait des signes de malpropreté, on attendait un jour de soleil.[3, 29]

- Я имею ввиду, разумеется, принцесс. Чем знатнее была японка, тем длиннее носила волосы, женщины из народа стригли их. Так вот, когда волосы принцессы пора было мыть, приходилось дожидаться солнечного дня.

Тема Японии здесь своеобразная отсылка к личности самой писательницы. Она подтверждает следующую мысль Кавелти: «Конкретное произведение и формула соотносятся примерно так же, как вариация и тема или авторское исполнение и текст. Для того чтобы вызвать интерес и высокую оценку аудитории, индивидуальная версия формулы должна обладать некоторыми уникальными и неповторимыми свойствами, но они должны в конечном счете способствовать более полному воплощению устоявшейся формы». [1, 4]

«Ртуть» Нотомб написан с соблюдением формулы авантюрного романа, но конец больше напоминает формулу художественного фильма в духе «мелодрамы» или голливудской истории со счастливым концом. Нотомб предлагает своему читателю на выбор две вероятные концовки. Подобное «новаторство» в духе современной массовой культуры. Вот, что пишет об этом сам автор:

Note de l'auteur

Ce roman comporte deux fins. Ce n'était pas délibéré de ma part. Il m'est arrivé un phénomène nouveau: parvenue à cette première issue heureuse, j'ai ressenti l'impérieuse nécessité d'écrire un autre dénouement. Aussi ai-je décidé de les conserver toutes les deux. (...) Je tiens à préciser qu'il ne faut en aucun cas y voir une influence des univers interactifs qui sévissent aujourd'hui dans l'informatique et ailleurs: ces mondes me sont totalement étrangers. [3, 52]

У этого романа два конца. Изначально это не входило в мои намерения. Со мной произошло нечто для меня новое: когда был готов первый счастливый конец, я вдруг почувствовала, что нужно сочинить другую развязку. Поэтому я решила оставить оба. (...) Хочу, только уточнить, что ни в коем случае не следует усматривать в этом влияние интерактивных миров: мне они совершенно чужды.

Таким образом, Нотомб умело использовала два специфических художественных приема, которыми в той или иной степени владеют все

хорошие формульные писатели: умение дать "новую жизнь" стереотипам и способность по-новому изменять сюжет и среду действия, не выходя за границы формулы.

Библиографический список

1. Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул // Перевод с английского Е.М.Лазаревой Текст дается по изданию: Новое литературное обозрение, 1996, № 22, С. 33 – 64
2. Пахсарьян Н. Т. Проблема «народного романтизма» и роман А.Дюма «Граф Монте-Кристо»// Романтизм: два века осмысления. - Калининград, 2003
3. Все сноски на произведения Нотомб приводятся по изданию: Nothomb Am. «Mercure», Livre de poche - 2000
4. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/760046>

И.В. Некрасова
г. Самара, nekrasova-iv@yandex.ru

Романы Елены Чижовой: особенности организации сюжета и повествования

Особое место в современном литературном процессе занимают те произведения, в которых авторы смело сочетают несколько разнонаправленных векторов. Допустим, детективную или «фэнтезийную» линию – с одной стороны, и «интеллектуальную» (активно выраженную на уровне контекста и интертекста) – с другой. Так сегодня работают писатели, стоящие на границе «высокой» и «массовой» литератур: Д.Быков, А.Слаповский, Д.Рубина. Е. Чижова и другие. Критик Инна Булкина обозначила этот феномен как редкие случаи пересечения «трех “литератур” — толстожурнальной, светско-премиально-тусовочной и продаваемой» [1].

Елена Чижова – автор активно читаемый и не менее активно рецензируемый. Критика в основном сосредоточивает свое внимание – что оправдано – на содержательном аспекте ее романов, отмечает

некоторую затрудненность стиля, вторичность в способах формирования сюжета. На мой взгляд, писательница явно проходит путь от линейной техники сюжетообразования (в ранних произведениях «Орест и сын», «Крошки Цахес», «Лавра») к нелинейному принципу организации сюжета (в романах «Время женщин» и «Терракотовая старуха»). Мне показалось интересным определить специфику сюжетостроения книг и повествовательные стратегии этого автора. В данной статье остановлюсь на трех романах: «Полукровка» (2010; журнальный вариант – 2005, название – «Преступница»), «Время женщин» (2009) и «Терракотовая старуха» (2011).

Основным способом формирования сюжета в романе «Полукровка»[2] считаю смену точек зрения, субъектов речи и сознания. Эти приемы позволяют достичь своеобразного стереоэффекта, углубить и усложнить подтекстовый и содержательный пласты. Так, значимый в романе эпизод, в котором студентка Мария Арго читает свой научный доклад (гл.16, сс.312-316) выстроен именно на сцеплении разных точек зрения, на изменении ракурса видения и восприятия несколькими персонажами. Сцена важного объяснения Иосифа и Валипостроена подобным же образом: дается попеременно восприятие ситуации сначала одним персонажем, затем – другим (гл. 18, с. 343 и с. 349). Приведу еще один яркий, на мой взгляд, пример. В главе десятой речь идет о «подвиге» центрального персонажа романа Маши Арго, которая «добилась невозможного»: ее дядю похоронили в сухой, а не заполненной водой могиле. Поэтому на поминках она – главная героиня. Здесь Маша знакомится с Юлием, позже сыгравшем важную роль в ее судьбе. Она видит его впервые в ванной, и автор представляет нам точку зрения героини: «На деревянной доске, положенной поперек ванной, сидел мужчина лет тридцати. – Простите, - Маша отступила. – Прошу, прошу... Нисколько не помешали... Скорее наоборот, - веселые глаза смотрели с любопытством <...> "Нет, точно не

приезжий". Вялые кисти его рук сошлись на груди. "Не волк. Этот – травоядного племени". Продолговатое лицо усугубило сходство: его тотемом был кенгуру» (с.189). А через две главы будет показана уже реакция Юлия на ту же самую ситуацию: «Свет, заливавший ванную комнату, погас и вспыхнул. Дверь открылась. Девушка вошла и сделала шаг назад. Два чувства боролись в Юлие: глаза желали смотреть, но взгляд отступал испуганно. Он принудил себя улыбнуться, и гримаска помогла справиться. Юлий приподнялся, приглашая...» (с. 206) Далее следует достаточно пространное описание эмоций героя во время первой встречи с героиней. Таким образом, стяжение различных ракурсов, сопоставление мнений двух субъектов сознания акцентируют читательское внимание на важности эпизода и углубляют его значение.

Разнообразие субъектов речи и субъектов сознания в романе достаточное. Особенно интенсивно их смена происходит во второй части, наиболее динамичной и насыщенной. При этом слово и оценка исходят не только от центральных героев, но и второстепенных, и вовсе проходных (например, повествуют Самуил Юльевич, Виолетта, Марта и другие персонажи).

Специфика организации повествования во «Времени женщин» проявляется уже на уровне архитектоники. Все главы романа названы именами воспринимающих и повествующих субъектов: «Мать», Гликерия», «Ариадна», «Евдокия», «Дочь». [3]. Читателю представлен поток пяти разных сознаний. Голоса персонажей, время и место действия – все переплетено и перемешано. Внутри глав повествование устроено полифонично. При этом Е. Чижова графически выделяет смену носителя речи и сознания. Она, можно сказать, играет со шрифтом на протяжении всего романа. Колоритный пример такой организации – глава первая «Мать», одна из самых больших в произведении. Все происходящее здесь увидено с точки зрения Антонины, ее реплики и диалоги с другими

персонажами оформлены в кавычки, а вот внутренняя речь и эмоциональные отклики ее неговорящей дочери даны курсивом. Вот впечатления девочки от первого посещения театра: *«Конфету в рот сунула – разжевала. Сладко во рту. Наружу выглянула, а там огни горят. Люстра на потолке, будто елка. И стены такие высокие... Всюду люди...»* (с. 67). Следующая за первой, семидесятистраничной, крошечная трехстраничная главка «Дочь» - по сути, монолог на авансцене, обращение к читателю выросшей девочки Сюзанны – Софьи. Автор здесь не использует курсив, и это обосновано содержательно: девочка стала успешной художницей, давно заговорила, и поэтому свое видение мира может оформить вербально: «Однажды <...> я попыталась объяснить, что вижу линию, которая идет от края до края – по самой середине листа. То, что внизу, должно оставаться мелким: для этого нужна перспектива, чтобы оно уходило вдаль. Но там, наверху, все поворачивается, подступает ближе, чтобы мы видели, как оно wpłyвает обратно – из глубины. Если нарисовать по правилам, так, как полагается, все важное станет плоским – уйдет в землю» (с.70). Таким образом, курсив четко корреспондируется с воспринимающими персонажами временем происходящего, сопоставимым с периодом немоты одной из центральных героинь. Можно констатировать, что подобная организация повествования (смена шрифта, использование внутренних кавычек) – один из часто используемых Еленой Чижовой приемов.

В интервью Е.Чижова признает: «Поэзия требует мыслей и слов, а проза, помимо этого, - еще и сцен. Каких-то театральных фрагментов. Если в поэзии можно существовать в безвоздушном пространстве, в эмпиреях седьмого или десятого неба, то в прозе обойтись одним внутренним миром невозможно. Нужно, чтобы стоял стол, открывалась какая-то дверь... Пусть самые минимальные декорации, но без них прозаической сцены не построишь. Во всяком случае, для меня это непреложный факт. Моя проза

– это в определенном смысле театр. Когда пишу, про себя говорю: “Мне надо сделать эту сцену”» [4]. Подтверждение этому находим в романе «Время женщин», где автор оформляет диалоги персонажей по драматическим законам: реплика + уточняющая ремарка. Приведу лишь один пример из множества: «Вот, - возвращается, полную кружку предъявляет. – Надежда Карповна отсыпала» - «Слава тебе, Господи! – Евдокия крестится. – А мы уж ждем - пождем. За смертью тебя посылать <...>». Картошку слила. <...> «Ты, - Гликерия глаза опустила, - ежели заведет про этот рай, согласишься уж с нею <...>» (с.176). Кроме этого в романе «Время женщин» монологи героев построены таким образом, что предполагают наличие воспринимающего субъекта, к которому эти монологи непосредственно и обращены. Невольно приходит на ум сравнение с «Иркутской историей» А.Арбузова, в которой обнажение театральных приемов сочетается с тонким психологизмом. Мне кажется, что формирование художественного мира романа Е.Чижовой во многом основано на подобных приемах.

Новые способы организации сюжета и повествования находим в последнем на сегодняшний день романе Е.Чижовой «Терракотовая старуха» [5].

Этот роман – самое «филологическое» произведение писательницы. Здесь крайне важен литературный контекст, активно ведется языковая игра, мощно развиваются темы литературы и языка как таковые.

В частности, литературный контекст не только помогает восприятию образа главной героини – филолога и репетитора, готовящего к ЕГЭ, но выполняет и интертекстуальную функцию. Примеры рассыпаны в тексте во множестве. Остановлюсь только на одном. В последней главе «Татьянин день» сцена разговора Татьяны с ее своеобразным двойником, с ее зеркальным отражением подругой Яной пронизана интертекстуальными моментами:

« - Ой, не могу! Паломничество в страну Востока. Или Запада. А может, Юга? Или все-таки Севера? <...> Как же там... Смеешь надеяться, что убедишь слепую чернь?

Я узнаю цитату, которую она переврала безбожно.

- Там – по-другому:

*Кто речь ведет об отдаленных странах,
Ему являвших чудеса без меры,
Во многих будет обвинен обманах
И не найдет себе у ближних веры...» (с.397).*

«Посвященный» читатель узнает четверостишие из поэмы А. Ариосто «Неистовый Роланд», которое процитировал Г. Гессе в книге «Паломничество в страну Востока». Но дело здесь не в литературной «угадалке»: героиня знает продолжение цитаты, и слова Ариосто, не вошедшие в текст, но подразумеваемые автором, - «... и потому надеяться не смею, что чернь слепую убедить сумею...» - как нельзя точно характеризуют внутреннее состояние Татьяны, пытающейся определить свое положение в этом мире.

Здесь Чижова вновь активно работает со шрифтом. Но в «Терракотовой старухе», в отличие от «Времени женщин», курсив обозначает в большинстве случаев введение внефабульных элементов, таких, как тексты известных песен, рецепты, детали внешнего мира и пр.

Перечислю некоторые другие свойства поэтики «Терракотовой старухи». В романе находим тропы – метафору, синекдоху: «жабо кивает одобрительно» (с.172); «сизая форма, отбивая такт полосатым жезлом, выходит наперерез» (с.174) и пр. Подобно концептуалистам, Е. Чижова часто «играет» словами, и это создает определенный иронический подтекст романа (см., напр., сс. 150,162, 375 и др.). Другой пример: «"Прижмите юриста. Сам не сумеет, вызовем аудиторов. Пусть порешают". На языке нашей рухнувшей истории *порешить* - значит

поставить к стенке. Пустить в расход» (с.280). Именно филологическое внимание к семантике, фонетике, грамматике часто становится в романе приемом развития сюжета.

Елена Чижова, создавая свои произведения преимущественно «на границе» литературы «для всех» и литературы «для некоторых», разными приемами организации повествования и развития сюжета пытается, на мой взгляд, воспитать своего читателя, приучить его к размышлению, к глубокому осмыслению текста. Она возвращает многие классические приемы организации повествования и сюжетостроения. Например, во всех названных романах общим средством продвижения сюжета становятся постоянные мотивы: мотивы пепла, паука, немцев в «Полукровке»; фольклорные мотивы и мотив сна – во «Времени женщин»; в последнем романе важен мотив отражения, зеркальности, а мотив «победитель – проигравший» («лузер – виннер») – сквозной в «Терракотовой старухе». Несомненно, что перед нами произведения, достойные пристального литературоведческого внимания.

Библиографический список

1. Булкина, И. Время Чижовой // Знамя. - 2011. №2. - С.157.
2. Чижова, Е.С. Полукровка: роман. – М., 2010. – 413 с. Далее при цитировании в круглых скобках указ. стр.
3. Чижова, Е.С. Время женщин: романы. – М., 2010. – 348 с. Далее при цитировании в круглых скобках указ. стр.
4. Чижова, Е. «Умение начинать со звука...»: Беседу вела Е. Погорелая// Вопросы литературы. – 2011. №3. – С.107.
5. Чижова, Е.С. Терракотовая старуха: роман. – М., 2011. – 411 с. Далее при цитировании в круглых скобках указ. стр.

7

**ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ
ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА**

В. В. Биткинова
Саратов, bitkinova@mail.ru

**«Единство времени и места»
в историософии Александра Городницкого**

Вынесенная в заглавие статьи цитата, восходящая к известному классицистическому «правилу трёх единств», в лирике А.М. Городницкого встречается, с некоторыми вариациями, несколько раз и становится одной из «формул» историософии барда. Кроме того, она реализуется в образном строе и других элементах поэтики его исторических и историософских произведений, особенно заметно – в композиции.

В поэтическом мире Городницкого можно увидеть целую систему текстов, представляющих разные периоды отечественной истории и разные аспекты её рассмотрения, где определяющим является образ некоего пространства. Именно в них пространство с полным правом можно назвать «хронотопом» в бахтинском понимании этого термина. А наличие, наряду с единством хронотопа, системы общих мотивов и, главное, общность идейно-смыслового ядра позволяет говорить не только о «текстах» как отдельных произведениях, но и о «текстах» как совокупности произведений.

«Городские» тексты, в первую очередь «петербургский» и «московский», – сложно организованные, в них могут выделяться более частные локусы и хронотопы, несущие разные исторические мотивы. Оппозицию «петербургскому» и «московскому» как столичным составляет «провинциальный» текст, где концентрируется не столько история в её динамике, сколько почти не меняющиеся глубинные национальные традиции, менталитет (См. «Провинция» [1, 427–428], «Северная Двина» [1, 428–432]).

«Усадебный» и «парковый» тексты содержат образы прошлого – XVIII, XIX, начала XX века. В произведениях первого больший акцент делается на личности отдельного человека, хозяина усадьбы, значимыми могут быть мотивы дома, связи с природой (например, «Дом на Фонтанке» – о Державине [1, 165–166], пушкинские «Болдино, 1836», «В Михайловском», «Тригорское» [1, 409–410, 415–416, 493–494] или ленинские «Горки» [1, 375–376]). Второй же представляет пространство представителей высшей власти, дворцово-парковые комплексы становятся символами той или иной эпохи в целом (например, «Царское Село» [1, 191–192]). При этом многие описываемые Городницким парки и усадьбы представляют собой музеи, что, конечно, тоже накладывает отпечаток на структуру образов времени и пространства.

В «северном» тексте закреплены трагические события истории России – как XIX века (декабристская тема), так и новейшей (лагерная).

Произведения «заграничного» текста, конечно, содержат знаки и символы истории и культуры той страны, о которой идёт речь, но при этом автора интересует в первую очередь связь с Россией. Заграница – территория, можно даже сказать символ свободы, но в контексте российской истории этот порыв к свободе во все времена мог обратиться попыткой бегства или эмиграцией. Так, в стихотворении «Неаполь» «встречаются» царевич Алексей Петрович, княжна Тараканова, «пролетарский великий писатель» М. Горький – «Из дальней России бежали всегда не сюда ли, / От Третьего Рима спастись понадеявшись в Первом?» [2, 194–195]. Один из сквозных и, безусловно, актуализирующих, аллюзионных мотивов в «пушкинском тексте» Городницкого, как и у других авторов его поколения, – то, что поэт был «невыездным». Много произведений посвящено эмиграции разных времён: от послереволюционной дворянско-интеллигентской до перестроечной и постперестроечной еврейской.

Окончательная же «отмена» времени, воссоединение культуры и истории в едином пространстве происходит в «кладбищенском» тексте. В Донском монастыре вместе «дремлют» не только «Камергеры-старики, / Кавалеры-моряки / И поэт Языков», но и «Дамы пиковые спят / С Германнами вместе» [1, 140–141]. В Новодевичьем – «тот, кто убил, рядом с тем, кто убит», и «Им легко в этом месте – ведь тот и другой / Жизни отдали вместе идее одной» [1, 136–137]. И даже кладбище Сен-Женевьев-де-Буа птичье пенье «связывает» «С Донским или Ново-Девичьим» [1, 513–514].

Представление времени в пространственных образах свойственно человеку, что отражается в общеязыковых метафорах, но в художественном мире того или иного поэта пространственные образы времени могут быть оригинальными или иметь свои особенности воплощения. Так, в поэзии Городницкого языковая метафора о «течении» времени конкретизируется в образе реки. Сквозной и наиболее часто возникающий образ времени – это взятая из последнего стихотворения Г. Р. Державина «река времён». Используемый как метафора, этот образ, обрастая эпитетами или расширяясь за счёт деталей, приобретает в некоторых текстах пластическую конкретность: «холодная река времён», «мутная река времён», «брод в реке времён». Реальным зримым воплощением «реки времён» являются у Городницкого реки и каналы Петербурга, в которых отражаются исторические памятники и которые, в то же самое время, текут от одного из них к другому и «мимо» (См. «Старый Питер» [1, 573]). Там же, где основными становятся автобиографические мотивы, значимость приобретает и собственное отражение лирического героя в водоёмах родного города. В любом случае, река как метафора времени воплощает его однонаправленность.

Другой пространственный образ времени, не отличающийся такой пластической конкретностью, – спираль, возвращение в ту же точку на

новом уровне. Эту словесную формулу находим, например, в стихотворении «Скончался Натан Эйдельман»: «Оборван истории план, / Стремящийся вверх по спирали» [3, <http://gorodnit.progressor.ru/text.par?id=834>]. Но особенно явно «спираль» реализуется в сюжетно-композиционном строении многих исторических текстов Городницкого, отражая суть историософии барда – идею о сопряжении времён и повторяемости «уроков истории». Примером может служить стихотворение «Гемофилия», где напрямую сопоставляются «Злополучный младенец из угличских смутных времён» и «убиенный царевич другой» – сын последнего российского императора [1, 404–405]. Для исторических произведений Городницкого характерно такое построение, когда строфы посвящены разновременным, но сходным по своей сути явлениям. Например, стихотворение «Пасынки России», где в первой строфе речь идёт о Кантемире, во второй – о Пестеле, в третьей упоминаются «Зодчий Карл Иванович Росси / И художник Левитан» [1, 252]. Или песня «Гвардейский вальсок», показывающая цепь переворотов в России XVIII–XIX веков: убийство Петра III, планы дворянской оппозиции по воцарению Павла I, убийство Павла, восстание декабристов. Часто финал таких текстов открыт (стремящаяся «вверх» спираль истории), чему способствует настоящее или будущее время глаголов, например «Гвардейский вальсок» заканчивается так: «... На булыжниках кровь, / Алый туз на одежде. / На наследников вновь / Пребываем в надежде» [1, 275].

Собственно, образы реки и спирали, при кажущейся разнице направленности не противоречат друг другу. Наряду с державинской образ реки времени вызывает ещё одну важную реминисценцию – идеи античных философов Гераклита и Кратила о том, что «В реку времён не войти нам не то чтобы дважды, / Но и однажды, – изменится всё за минуту» [1, 556].

Таким образом, время разделяет, пространство связывает. С одной стороны, мотив возвращения в прежние – знакомые, дорогие – места сопровождается идеей невозможности вернуться в прежние же времена. А с другой стороны, в контексте истории зачастую именно единство знакового пространства позволяет увидеть повторяемость. Например, в «Песне декабристов», которая построена как обращение к потомкам, современникам автора: «Во глубине сибирских руд / Зона идёт», «А площадей ещё на всех / Хватит и вам <...> А рудников ещё на всех / Хватит и вам <...> Могильный снег – его на всех / Хватит и вам» [1, 90].

Ещё одна важная составляющая историософии Городницкого – размышления о перемещениях в пространстве и времени. Авторы предисловий к книгам барда, такие близкие ему критики как Н. Эйдельман, Я. Гордин, Л. Аннинский, неизменно сопоставляют как значимые в жизненной и творческой биографии поэта опыт его путешествий и занятия историей. В свою очередь, Городницкий в воспоминаниях об Эйдельмане пишет о том, что «невыездной» историк сменил «перемещения в пространстве» на «перемещения во времени», ссылаясь при этом на эйдельмановскую трактовку личности Н.М. Карамзина [4, 492]. Но и перемещения в пространстве, и перемещения во времени возможны и необходимы только в качестве способов познания своего «места и времени». Об этом прямо говорится в стихотворении «Спасенье в том, чтоб налегке...», где поэт поначалу пытается примерить путешествия, поэзию, историю, науку как способы уйти от окружающей реальности, но вывод таков: «... всех нас связывает тесно / Единство времени и места, / И нет спасенья никому» [1, 315].

Мало того – для поэта привязанность к своему месту и времени необходимы. Например, в цикле стихотворений Городницкого о Державине одним из главных становится мотив непонимания, разрыва поэтических (и не только поэтических) поколений, конечно, имеющий

автопсихологическую основу. Наиболее актуальна проблема своевременности для той поэтической парадигмы, к которой Городницкий причисляет и себя, – поэзии, направленной на осмысление проблем современности. Говоря о «возвращении» Галича и Высоцкого после периода замалчивания и гонений, автор утверждает: «Кто отторгнут от места и времени, / Тот обратно придёт с опозданием» («Снова слово старинное “давеча”...» [3, <http://gorodnit.progressor.ru/text.par?id=857>]). Если же говорить о пространстве, то для поэта его пространство – это пространство, где читают и думают на том языке, на котором он пишет. Именно эта проблема оказывается в центре произведений об эмиграции.

«Единство времени и места» закрепляется в слове. Отсюда – возникающая в поэзии барда проблема переименований. Переименованные город, страна – уже другие (Ср. оппозицию «Россия – Русь» в стихотворении «Пётр Первый судит сына Алексея. Николай Ге» [1, 376–377]). Автобиографический лирический герой Городницкого чувствует себя не просто выброшенным из своего пространства, а принадлежащим к той стране и к тому периоду истории, которые будто бы объявлены несуществующими («Истории людской досадный выброс, – / Но я как раз родился в нём и вырос» [1, 427]). Причём смена имени разрушает не только пространство («И улица Мещанской стала снова, / Какой она когда-то и была, / А ты родился на Второй Советской» [1, 426]), но и время, историю («Я помню ленинградскую блокаду, / А петербургской не припомню, нет» [1, 426]). Главное же, что переименование чревато смещением нравственных ориентиров. Так, в названиях улиц «Мещанская» и «Вторая Советская», безусловно, актуализируется мировоззренческий компонент семантики, а именно «отрыв» «ленинградской» блокады от истории города «Санкт-Петербурга» опасен возможностью повторения страшных «уроков».

Библиографический список

1. Городницкий, А. Сочинения : Стихотворения. Поэмы. Песни / А. Городницкий ; сост. А. Костромин. М. : Локид, 2000. (Голоса. Век XX).
2. Городницкий, А. Легенда о доме : Избранные стихотворения и песни / А. Городницкий. СПб. : Издат. группа «Азбука-классика», 2010.
3. Александр Городницкий : официальный сайт [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://gorodnit.progressor.ru> (Дата обращения 30.06.2012).
4. Городницкий, А. След в океане : документальное повествование / А. Городницкий. 2-е изд. Петрозаводск : Карелия, 1993.

Е.Г. Берсенева
Саратов, elena2008ok@mail.ru

Философия сна-гротеска в романах М.А. Булгакова

В художественной системе М.А. Булгакова *сон* находится на приоритетных позициях, так как в нем «структурно был проявлен существенный для писателя творческий принцип – смешение ирреального с реальным» [7, 97]. Исследователи, касаясь вопроса о снах в произведениях М. Булгакова, вычленяют некоторые устойчивые их варианты, например: сон-кошмар, сон-предупреждение, сон-желание, сон-гротеск, сон как видение еще незнакомого будущего [6, 306]. Этот ряд можно было бы продолжить, но перечисление дало бы представление о широте диапазона проявления этой формы. Важнее рассматривать *сон* как элемент «внутренней логики» в произведениях М. Булгакова [6, 304], раскрывая побудительные причины и мотивировки обращения писателя к этому приему. В то же время Д. Спендель де Варда, поставившая вопрос о сне как элементе «внутренней логики», полагает, что «несмотря на обилие ониристических элементов в произведениях писателя, у него нет философии сна» [6, 306]. С данным утверждением трудно согласиться. Соотношение между *сном* и *явью* вписывается у М. Булгакова в общую коллизию времени и вечности, ложного и истинного. Сны в творчестве

писателя, несомненно, «философичны», так как они направлены «на создание образа потусторонней реальности» [8, 165], в них присутствуют философские мотивы смерти, творчества и др.

«Сон наряду со вставными новеллами является традиционным приемом введения текста в текст» [4, 158]. В булгаковских произведениях сон выступает средством выхода во внеисторическую реальность; зачастую и историческая реальность сама предстает как сновидческая («ониرويدная»), и тогда события ставятся под сомнение в смысле их «подлинности». Так, в финале романа «Белая гвардия» выражаемое повествователем изумление ирреальностью произошедшего [1 (I), 422] как бы придает всему реально совершившемуся характер некоего сна, в котором всё – видимость и лишь смерть настоящая. В романе «Записки покойника» М. Булгаков изобразит само написание романа как процесс «выхода» сна в реальность: «Он (роман – *Е.Б.*) зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна. Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война... Во сне прошла передо мною беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых нет уже на свете. Во сне меня поразило мое одиночество, мне стало жаль себя. И проснулся я в слезах. <...> Так я начал писать роман. Я описал сонную вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой абажура бок рояля» [1 (IV), 405]. Можно предположить, что в этом фрагменте М. Булгаков описывает свои ощущения после «грустного» сна, который, в свою очередь, повлиял на создание романа «Белая гвардия». В письме от 31 декабря 1917 года (из Вязьмы), адресованном сестре Н.А. Земской, М. Булгаков писал: «В особенности мне хотелось бы быть в Киеве! <...> Я спал сейчас, и мне приснился Киев, знакомые и милые лица, приснилось, что играют на пианино... Придет ли старое время? Настоящее таково, что я стараюсь жить, не замечая его... не видеть, не слышать!» [3, 17].

Уходу от действительности, воскрешению ушедшей жизни и умерших людей способствует «коробочка» Максудова в «Театральном романе» («Записках покойника»): сны фактически «встраиваются» в реальность, изменяя хронотоп мира, окружающего героя. «Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. Ясно было, что с ними так не разойтись. Но что же делать с ними? Первое время я просто беседовал с ними... Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе» [1 (IV), 434]. С этого начинается путь героя к безумству и самоубийству. В «Театральном романе», по мнению Е.А. Яблокова, получает воплощение «идея близости сна – смерти – театра» [9, 169]. Необходимо отметить, что эта философская «идея» с большей или меньшей выразительностью реализуется почти во всех произведениях М. Булгакова.

Существенной особенностью булгаковского метода является установка на исследование отклоняющихся психических состояний героев (бреда, тоски, страха и т.п.) в условиях внешних и внутренних ситуаций «слома» (исторических, творческих и проч.), отсюда всевозможные гротескные формы (в том числе форма сна), с помощью которых писатель интерпретирует душевные движения личности.

В «Белой гвардии» сон становится важным средством погружения в сокровенные глубины сознания героя, скрывающего противоречивые, порой не до конца понятые самим человеком мысли. Этим объясняется специфическая образность серии снов в романе. Так, чрезвычайно важным в структуре «Белой гвардии» является фантастический сон Алексея Турбина о полковнике Най-Турсе и вахмистре Жилине. Сон поражает

Турбина своими пространствами, где места «видимо-невидимо», и вахмистр Жилин возвышается, как огромный витязь, и меч Най-Турса такой длинный, «каких уже нет ни в одной армии мира со времен крестовых походов» [1 (I), 233]. Условно-фантастическая ситуация сна отражает раздумья Алексея о смысле безмерных человеческих страданий и цене человеческой жизни. Легкая радость сопровождает картину сна Турбина, райской благодатью отмечены все его реалии: «светозарный шлем» на голове полковника, «райское сияние ходило за Наем облаком», «голос чистый и совершенно прозрачный», кольчуга вахмистра Жилина «распространяла свет», «глаза вахмистра совершенно сходны с глазами Най-Турса – чисты, бездонны, освещены изнутри», «взор голубой, от которого теплело в сердце», «глаза Жилина испустили лучи», «сияние вокруг Жилина стало голубым» [1 (I), 233-236]. В то же время описание «райского» сна сопровождается легкой авторской иронией: «Больше всего на свете любил сумрачной душой Алексей Турбин женские глаза. Ах, слепил господь бог игрушку – женские глаза!.. Но куда же им до глаз вахмистра» [1 (I), 233]. А картина вселения в рай эскадрона Жилина «с конями и бабами», поющего под итальянскую гармонику «Дунька, Дунька, Дунька я! Дуня, ягода моя, – Й-эх, Дуня, Дуня, Дунь, Дуня! Полюби, Дуня, меня...», вовсе предстает как буффонада, в которой сакральное, возвышенное перестает быть таковым. Апостол Петр во сне – «штатский старичок», «добродушный старикан», объяснивший Жилину, что и «для большевиков, с Перекопу которые» в раю «помещение к приему приготовили» [1 (I), 235]. Писатель рисует рай с огромными хоромами для безбожников-большевиков, и невозможную по понятиям земного человека доверительную беседу вахмистра Жилина с Богом, в ходе которой получает словесное выражение потаенное желание Турбина – воздать всем страдавшим и погибшим на поле брани: «Все вы у меня <...> одинаковые – в поле брани убиенные» [1 (I), 236]. К сфере возвышенного относится то

состояние катарсиса, которое переживает Алексей Турбин: «необъяснимая радость наполнила сердце спящего»; «доктор отер рукой лицо и почувствовал, что оно в слезах»; «сон потек теперь ровный, без сновидений» [1 (I), 237].

В финале «Белой гвардии» сны, в которых прослеживается гротескное начало, видят разные по духу и мироощущению герои: Василиса (Лисович) и Елена Тальберг. Тем не менее в структуре романа сны Василисы и Елены тематически пересекаются и фабульно взаимодействуют. Во сне Василисы, «нелепом и круглом», отражаются его чаянья: «Будто бы никакой революции не было, все была чепуха и вздор. Во сне. Сомнительное, зыбкое счастье наплывало на Василису. Будто бы лето, и вот Василиса купил огород» [1 (I), 423]. Нельзя не заметить авторской иронии в противопоставлении «революция – огород» и парцеллированном уточнении «во сне». Фраза, произнесенная Василисой («Нет, <...> с такими свиньями никаких революций производить нельзя...» [1 (I), 423]), неожиданно получает материальное воплощение: «розовые, круглые поросята», влетевшие в огород Василисы (которые, вероятно, символизируют бывшие надежды Василисы на революцию), вдруг оборачиваются страшными поросятами с острыми клыками и пружинами внутри, и эти поросята «стали на скакивать на Василису» [1 (I), 423]. Быт и фантастика, ирония и сатира тесно переплетаются в описании сна Василисы, и даже «горе» Василисы не вызывает сочувствия, потому что для автора оно ненастоящее, бутафорское: «Василиса *взвыл* во сне» [1 (I), 423] (выделено мною – Е.Б.). Высокое и низкое «встраиваются» в ткань сна Елены Тальберг. Структурно сон присоединен к словам «книги жизни», которую «медленно и торжественно» читает Русаков: «и судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими», «<...> и смерти не будет, уже ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» [1 (I), 426]. Первая часть короткого сна Елены

пародийно-иронична. Явившийся поручик Шервинский с «выпуклыми», «развязно» улыбающимися глазами представляется ей «демоном» и тут же щелкает каблуками, как офицер, сообщая, что «Тальберг не вернется» [1 (I), 426]. Далее во сне Елены разворачивается театрализованное представление: Шервинский нацепил на грудь «огромную сусальную звезду» (образ звезды, чрезвычайно важный в контексте романа, здесь автором пародируется), а лицо его из клубов тумана «выходило ярко-кукольным»; «он пел пронзительно, не так, как наяву: – Жить, будем жить!!» [1 (I), 427]. Резкий перелом происходит в структуре сна героини: тема смерти перебивает фальшивый восторг («А смерть придет, помирать будем... – пропел Николка...» [1 (I), 427]). Многозначительно портретное описание Николки, в котором видится суровое пророчество: «В руках у него была гитара, но вся шея в крови, а на лбу желтый венчик с иконками» [1 (I), 427]. Сон Елены так же, как и сон Василисы, заканчивается тревожным пробуждением: «Елена <...> горько зарыдала и проснулась с криком в ночи» [1 (I), 427]. Таким образом, сны героев романа «Белая гвардия», сочетающие в себе порой несочетаемые начала – ироническое и трагическое, сатирическое и сакральное и т.д., разрушают иллюзии или содержат пророчества и выражают мысль автора о неизбежности тяжелых испытаний, выпавших на долю живущих во времена исторических катаклизмов.

Абсолютное большинство снов в «Мастере и Маргарите» – драматичные (вещий сон Маргариты, страшные сны мастера, тревожные и возвышенные сны Понырева-Бездомного). Только один сон, отличающийся по интонации и выглядящий как «вставная новелла», выпадает из общего ряда – сон арестованного по доносу Никанора Ивановича Босого. Интересен тот факт, что в окончательной редакции романа Босой засыпает под воздействием «впрыскивания по рецепту Стравинского», то есть сон героя не является естественным, однако

наступает он в результате реалистичных обстоятельств. В черновой редакции 1934-1936 гг. в главе «Что снилось Босому» писатель стирает грани сна и действительности: «<...> Никанор Иванович впал в полное изумление и пребывал в нем до тех пор, пока не сообразил, что видит сон» [2, 326]. Сон Босого описывается в духе театрального представления, в котором герой – участник и зритель одновременно. Идейно сон Никанора Ивановича гиперболизирует слова Воланда о том, что люди «любят деньги, и ведь это всегда было»; любовь к деньгам здесь абсолютизируется: можно «подбросить ребенка», но «четыреста долларов никто не станет подбрасывать, ибо такого идиота в природе не имеется» [1, (V), 157]. В то же время допрос валютчиков (ужас которого испытал на себе Босой наяву) М. Булгаков дает как эстрадное представление, в котором страшное перестает быть таковым. Пародирует автор и приемы дознания: с целью воздействия на валютчиков приглашенный артист Савва Потапович Куролесов читает «Скупого рыцаря» А.С. Пушкина, эффектно разоблачается один из «обвиняемых» – Сергей Герардович Дунчиль. Пародийная игра в «страшное» создает комический образ возмездия, кары за преступление: «Ступайте же теперь домой, и пусть тот ад, который устроит вам ваша супруга, будет вам наказанием. Дунчиль качнулся...» [1 (V), 161]. Необходимо отметить, что в фантастическо-гротескную ткань «карнавального» сна Босого вкраплены детали, напоминающие о страшной действительности. М. Булгаков прибегает к этому способу, потому что не видит другого способа, чтобы привлечь внимание к проблеме жестоких сталинских репрессий 1930-х годов. В завуалированной форме писатель изображает изощренные допросы («в глаза ему снизу и спереди ударил свет цветных ламп» [1 (V), 158], «предупреждаю вас, что и с вами случится что-нибудь в этом роде, если только не хуже...» [1 (V), 163] и др.), вводит реалии тюремного быта (публика была пола «мужского, и вся почему-то с бородами», она «сидела на полу» [1 (V), 157]; «баланда», в которой

«одиноко плавал капустный лист» [1 (V), 165] и т.д.). В эпилоге романа писатель снова вернется к этому сну, привидевшемуся Никанору Ивановичу «под влиянием поганца Коровьева», и иронично уточнит, что наибольшую ярость в Босом вызывают именно «сновидческие» реалии. Так, например, Босой приобретает устойчивую ненависть к театрам и так бурно реагирует на известие о смерти «реального» Куролесова, что «чуть сам не отправляется вслед за Саввой Потаповичем».

Таким образом, *сны*, являясь важными содержательными и структурными компонентами в художественной ткани произведения, позволяют автору парадоксально трансформировать явления, отказываясь от принципа невозможного, соединять разнородные начала в пределах одной ситуации или эпизода, в характеристике одного образа. Иначе говоря, «в художественной системе Булгакова форма «сна» существует под знаком гротеска» [7, 121]. «Произведения М. Булгакова <...>, вмещающие и сохраняющие значимую метку XX века – гротеск, должно характеризовать как произведения экзистенциального порядка» [5, 255].

Библиографический список

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Художественная литература, 1989.
2. Булгаков М.А. Князь тьмы: Редакции и варианты романа «Мастер и Маргарита». СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011.
3. Булгаков М.А. Под пятой. Дневник. Письма и документы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011.
4. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. Таллинн, 1992-1993.
5. Меньшикова Е.Р. Гротескное сознание: явление советской культуры. СПб.: Алетейя, 2009.
6. Спендель де Варда Д. Сон как элемент внутренней логики в произведениях Булгакова // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

7. Химич В.В. «Странный реализм» М. Булгакова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1995.
8. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001.

К.Д. Фоменко
Самара, kseniadf@gmail.com

Игра с пространством в повести Вивана Денона «Point de lendemain»

Повесть Вивана Денона «Point de lendemain» была впервые опубликована в 1777 году. Сейчас она числится среди литературных произведений, наиболее ярко отражающих искусство и дух XVIII столетия [3, 14].

В повести «Point de lendemain» пространство выполняет особую функцию. Для того, чтобы проследить это, мы разделили всю повесть Вивана Денона на несколько частей, каждая из которых представляет собой целое и уникальное пространство, имеющее свои границы и выполняющее свои функции.

Пролог 1. Театр.

Театр как место встречи героев играет особую роль: сама атмосфера театра уже служит декорацией для действий героев. Здесь же происходит первая смена ролей: роль зрителя меняется на роль актера. Молодой повеса, ожидающий свою любовницу в театральной ложе, становится непосредственным и даже главным участником театральной пьесы.

Обращаем внимание на то, что театр – это заведомо публичное место, место встреч, знакомств, интриг, открытий. Это светское место, где понятие интимности или закрытости почти исключено. Очевидная игра с двойным пространством: здесь театральная ложа, маленькое пространство

в большом, выполняет двойную функцию. С одной стороны, это витрина, всеобзорность, а с другой – интимность и закрытость.

На наш взгляд, неслучайно рассказчик говорит здесь об окончании первого акта, в котором и происходит завязка всей дальнейшей истории. *A peine le premier acte est-il fini* [6, 3]. Здесь рассказчик сам обозначает рамки для этой сцены: не только репликой, которая буквально отсылает нас к просмотру следующего «акта», но и сменой ролей, которая здесь явно присутствует, а далее и сменой декораций.

Пролог 2. Карета.

Карета во второй сцене служит неким связующим звеном между театром и замком. И, в то же время, это переход от публичности, всеобзорности, от «витринности» к интимности, замкнутой обстановке. Карета здесь служит промежуточным вариантом между этими двумя состояниями.

В этой карете герои оказываются в новом для них пространстве, отделимом от только что покинутого. Карета везет их в новый, отдельный, другой мир, и, в то же время, она сама является отдельным пространством. Пространством вневременным, так как неизвестно время, проведенное в пути, оно будто застыло. Пространством вездесущим, так как неизвестен путь, по которому лежит дорога к замку. Создается впечатление театральной сцены, когда актеры пересели в бутафорную карету, продолжают свой диалог по сценарию, играют свою роль. Здесь нет времени, и нет даже пространства. Вернее, оно настолько вездесуще, что его границы исчезают, а вместе с ними исчезает и само пространство, оставляя лишь намеки на самое себя. Создается впечатление двойного пространства: камерного и недвижимого в карете и безграничного пространства вне ее.

Основная часть. Замок.

Третью сцену неизбежно приходится разделить на несколько этапов или актов ввиду появления новых персонажей и постоянных передвижений героев:

- Акт 1. Ужин в замке.

В этой сцене мы также находим отсылку к театральности. И вся эта сцена походит на театральную зарисовку: любовный треугольник за одним обеденным столом. Каждый герой играет свою роль, каждый надевает свою маску: здесь нет времени, здесь есть только игровое пространство, в котором герои передвигаются как шахматные фигуры, постоянно меняют свое положение, но становятся дальше или ближе к временной точке отсчета. В этом смысле они недвижимы.

- Акт 2. Прогулка в саду.

Elle avait repris mon bras, et nous recommencions à marcher sans que je m'aperçusse de la route que nous prenions. Ce qu'elle venait de me dire de l'amant que je lui connaissais, ce qu'elle me disait de la maîtresse qu'elle me savait, ce voyage, la scène du carrosse, celle du banc de gazon, l'heure [6, 10].

Здесь рассказчик передает восприятие происходящего через призму театральности, он применяет к поездке в карете или к отдыху на скамейке слово «сцена». Это напоминает смену сцен, декораций в театре, где меняется пространство, но течение времени остается незамеченным. Но, несмотря на всеобъемлющее пространство, оно начинает сжиматься. Теперь читатель наблюдает, как расстояние между героями сокращается, и их местоположение в саду, на природе, где нет границ как таковых, опять создает ощущение двойного пространства, пространства в пространстве, где большее и безграничное вмещает меньшее и четко очерченное.

- Акт 3. Сцена в павильоне.

Мадам де Т. с нашим героем якобы случайно находят открытый павильон в саду, который, по ее мнению, должен был быть заперт.

Au milieu de nos raisonnements métaphysiques, on me fit apercevoir, au bout d'une terrasse, un pavillon qui avait été le témoin des plus doux moments. On me détailla sa situation, son ameublement. Quel dommage de n'en pas avoir la clef ! Tout en causant, nous approchions. Il se trouva ouvert ; il ne lui manquait plus que la clarté du jour [6, 10].

Вообще, вся эта авантюрная история пропитана случайностью. Ведь Графини, предполагаемой возлюбленной нашего героя, случайно не оказалось в ложе рядом со своим кавалером, ведь в противном случае этого путешествия бы не случилось. Совершенно случайно именно в этот вечер мадам де Т. ехала на примирительный ужин с мужем. И вот совершенно случайно павильон, который кардинально меняет пространственное восприятие, оказывается открытым для героев, но закрытым для внешнего пространства.

- Акт 4. Поиск тайного кабинета в замке.

Следующей сцене предшествует долгий поиск покоев мадам де Т. по лабиринтам замка. Здесь опять мы обращаем внимание на замкнутость пространства: оно ограничено, как ограничен коридор стенами, но в то же время бесконечно, так как неизвестно, где начало и где конец этого лабиринта.

- Акт 5. Сцена в тайном кабинете.

Молодой герой с мадам де Т. попадают в кабинет, примыкающий к его покоям. Они снова оказываются в пространстве без выходов и входов, похожее на очередные сменившиеся декорации.

Le côté par où nous entrâmes représentait des portiques en treillage ornés de fleurs, et des berceaux dans chaque enfoncement ; d'un autre côté, on voyait la statue de l'Amour distribuant des couronnes ; devant cette statue était un autel, sur lequel brillait une flamme ; au bas de cet autel étaient une coupe, des couronnes et des guirlandes ; un temple d'une architecture légère achevait d'orner ce côté : vis-à-vis était une grotte sombre ; le dieu du mystère veillait à

l'entrée : le parquet, couvert d'un tapis pluché, imitait le gazon. Au plafond, des génies suspendaient des guirlandes, et du côté qui répondait aux portiques était un dais sous lequel s'accumulait une quantité de carreaux avec un baldaquin soutenu par des amours [6, 26].

Все убранство кабинета имитирует природу, но не является таковым на самом деле. Опять создается ощущение театральности: декорации цветов и даже газона, амуры, гирлянды, все это приближает пространство к естественности, но все равно остается искусственной природой. Это пространство становится театральным: ощущение замкнутости и имитация живой природы вокруг, атмосфера интимности, световая приглушенность и остановка времени.

Финальная сцена 1.

Герой покидает свою любовницу, тщетно пытается найти отведенные ему покои. И, дабы не раскрыть ночную тайну мадам де Т., он отправляется на утреннюю прогулку в сад, где и встречает Маркиза. Тот открывает ему глаза: молодой человек служил всего лишь прикрытием для любовника и отводом для ревности мужа мадам де Т.

Начинается диалог о плохо и хорошо сыгранных ролях.

As-tu bien joué ton personnage? Le mari a-t-il trouvé ton arrivée bien ridicule?

Je sentis dans l'instant mon nouveau rôle. Chaque mot était en situation.

- Ah !... Un moment. Je ne savais pas que tout ceci était une comédie ; et, bien que je sois pour quelque chose dans la pièce...

- Tu n'avais pas le beau rôle.

- Va, va, rassure-toi, il n'y a point de mauvais rôle pour de bons acteurs[6, 30].

Персонажи функционируют в тех же декорациях, но уже совершенно по-другому. Здесь молодой повеса перестает быть любовником Мадам де Т. Она теряет свой статус любовницы по отношению к нему. Соответственно, сад и замок перестают быть по преимуществу камерным пространством

для двух любовников, теперь это место для приема гостей, а значит открытое и доступное.

Финальная сцена 2.

В финальной сцене все персонажи сходятся вместе. On annonça M. de T..., et nous nous trouvâmes tous en situation. M. de T... m'avait persiflé et me renvoyait ; mon ami le dupait et se moquait de moi ; je le lui rendais, tout en admirant madame de T..., qui nous jouait tous, sans rien perdre de la dignité de son caractère [6, 35]. Связи между ними образуют особое пространство: то, как они воспринимают друг друга, является частным, но, в целом, они неотделимы друг от друга. Поэтому пространство здесь, будучи интимным, частным, становится общим и открытым.

Таким образом, пространство в повести Вивана Денона имеет функциональную двойственность: оно одновременно служит для обзора и скрытия происходящего. Так, например, в первой сцене театральная ложа выполняет функцию «витрины» и «интимности, замкнутости». Те же функции выполняет и павильон. Повесть Вивана Денона открывает нам новое пространство, некое пространство в пространстве, которое существует как некая уловка, игра с героями, с декорациями, с расстоянием, интимностью и, конечно, игрой с читателем.

Библиографический список

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 234-407.
2. Виван Денон. Ни завтра, ни потом. Пер. И. Кузнецовой. Иностранная литература 1997, № 5.
3. Кундера Милан. Неспешность. Подлинность. СПб.: «Азбука-классика», 2010.
4. Catherine Cusset. Lieux du désir, désir du lieu dans «Point de lendemain» de Vivant Denon. Études françaises, vol. 32, n° 2, 1996, p. 31-40.

5. M^a Ángeles Lence Guilabert. Lence, M.-A. (2006). «Point de lendemain» de Vivant Denon: Analyse de l'espace. Espacio y texto en la cultura francesa, Publicaciones de la Universidad de Alicante, P. 971-984.

6. Vivant Denon. «Point de lendemain». Édition de référence : Romanciers du XVIII^esiècle, tome II, Édition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

И.М. Мельникова
Самара, ir.ma53@mail.ru

Изоляция как язык в лирике Элизабет Ланггессер

Наиболее богатным материалом для исследования феномена границы, ставшего особенно актуальным в искусстве XX в., предстают произведения немецких писателей и поэтов времен Третьего рейха. Специфическая духовная ситуация в Германии того периода может быть охарактеризована понятием «изоляция» (одна из функциональных форм границы), обозначающим замкнутое ограничение пространства и лишение связей. Явившись уникальным биографическим опытом целого поколения, изоляция оказалась вместе с тем благоприятной почвой для создания нового языка искусства XX века.

Известно, что ограничение как таковое есть всегда и во всем. Важным оказывается отношение к этим ограничениям, обнаруживающееся в деятельности субъекта по преобразованию действительности и определяющее целеполагание и средства достижения цели. В искусстве изоляция является актом формо- и смыслообразования. Острое переживание границы (в географическом, пространственном, нравственно-идеологическом, экзистенциальном и др. аспектах) соответственно структурирует художественную деятельность художника. Поднятая в структуру произведения, граница обнаруживает диалоговую и ценностную направленность как готовность субъекта вступить в диалог с материалом.

Каждый уровень упорядоченностей знакового материала, равнопротяженный тексту, представляет границу, обращенной одной стороной к субъекту художественной деятельности, другой – к материалу. Изолированные волей творческого субъекта языковые формы, родовые и жанровые, метро-ритмические, несущие в своей «памяти» опыт многих поколений, воссоздают индивидуальный авторский смысл, утверждая его общезначимость и универсальность. Взаимодействие индивидуального и общечеловеческого в творческом акте художника структурирует внутреннюю смысловую границу произведения, создает его архитектурную форму как место «встречи противоположно направленных ценностных активностей» (Н.Т.Рымарь). Это – голоса действительности, изолированные в произведении языки культуры и активность творческого субъекта. Граница «определяет собой структуру образа и художественного мышления, способ существования фиктивной реальности», «внутреннюю природу» поэтического мира [3, 41].

Рассмотрим некоторые архитектурные формы в лирике Элизабет Ланггессер (1899 – 1950), представленные всеми видами границы в разных функциях. Художник в своей деятельности создаёт «поэтический мир» (В.В.Фёдоров), который и «сам есть граница» [3, 41]. Граница между речевым уровнем и уровнем изображенного мира обретает свою определенность в устойчивых родовых и жанровых структурах, ставит определенные пределы не только в отношении формы, но и содержательности, с которыми автор вступает в диалог, утверждая их и оспаривая. Обращаясь к лирике как литературному роду, Э.Ланггессер приводит в движение ее нравственные ценности, в основании которых «осознание человеком существования и ценности своего собственного, отдельного от других и всего мира «я», осознание своей внутренней автономности, суверенности» [1, 63]. Актуализируя границу, дифференцирующую лирический способ развертывания художественной

целостности, в «памяти» которого закреплены самые общие, универсальные законы организации произведения, поэт вступает в диалог с общечеловеческим опытом, творя мир и себя посредством переработки слова и сознания. В этом творческом акте и состоит главная нравственно-эстетическая ценность лирики, которая испытывается, отвергается либо утверждается художником. Вместе с тем обнаруживается нравственно-эстетическая позиция автора.

В лирике Ланггессер в самом общем виде обнаруживаются одни и те же ядерные концепты: «я» в «мире». Структуру этих отношений можно выяснить, анализируя структуру произведений. Как уже говорилось, граница обнаруживается на разных уровнях организации произведения. Так, в названиях стихотворений (“Vorfrühling”, “Späte Zeit“, “Winterwende“, “Frühsommer“, “Daphne an der Sommerwende“) тематизируется граница как поворот, рубеж и переход от одного к другому. Граница, т.о. представлена не только в изолирующей функции, доминирующей в социальной сфере Третьего рейха, но акцентируется ее соединительная функция, ее открытость «другому». Тема границы («Дождливое лето») разворачивается в противопоставлении мотивов завершения жизни (облетает мак, смерть снегиря, роза обронила лепестки) и возникновения жизни (юный выводок птенцов, разрастание татарника, вызревание в коробочке мака). Вечные образы (Норна, прядущая нить, которая соединяет прошлое, настоящее и будущее; Гермес, Эвридика, Орфей, пересекшие границу жизни и смерти, волшебник Клингзор) раздвигают рамки пространства и времени, поддерживая и разрабатывая тему границы.

Обозначая тему — «круг явлений реальности», «к которым прикоснулась художественная мысль» [4, 167], поэт утверждает их значимость, вместе с тем он обнаруживает свою позицию, поэтические интенции и перспективу, с которой возможно эстетически завершить мир

произведения. В стихотворении “Daphne an der Sommerwende” также угадывается тема границы: «верхушка» лета. Приводим эти строки:

“...UT ERUAM TE”

Wird die Verfolgte sich retten
vor seiner düsteren Brunst?
Ihre Gelenke zu ketten,
wirft er ihr Erdrauch und Kletten
zu als ein Zeichen der Gunst.

Glühend, erreicht sie des flachen,
ländlichen Gartens Geviert,
Löwenmaul sperrt seinen Rachen,
ach, und wie feurige Drachen
blühen die Bohnen verwirrt.

Mitleidlos wölben die lauen
Frühsommeräpfel die Brust,
schließt ihre Finger, die schlauen,
Demeter schnell um der blauen
Kapseln betäubende Lust.

Ist eine Zuflucht noch offen?
Lodern dort Fittiche auf?
Da, zwischen Seufzen und Hoffen,
hemmt, von Verwandlung betroffen,
plötzlich das Jahr seinen Lauf,

Und wie sich Erbsen entbinden
jäh von der goldgrünen Wand,
perlen im Anschlag die linden
Tage und rollen und schwinden
kühl durch des Hochsommers Hand. [2, 372-373]

Образ Дафны, заявленный в названии, отсылая к культурному коду, поддерживает и разворачивает тему изоляции (как потенциальной угрозы)

мотивом превращения как спасения от преследования. Перед нами картина природы, изображенной в самом пике расцвета и накала, после которого следует увядание. Однако с образом Деметры вводится мотив плодородия. Сопоставление мотивов придают теме изоляции благоприятный исход, позволяя трактовать изоляцию как предтечу зарождения и возрождения.

Развертывание темы происходит посредством структурирования художественного содержания – деформации и особого формирования – «лирического членения» (Н.Рымарь) предметного мира. В выборе предметов, явлений, ценностей, в вычленении их из общего неделимого потока и последующей переорганизации проявляется отношение художника к реальности, структурируется модель его восприятия действительности. Слово, вырванное из привычных связей, благодаря изоляции, деформируется, готовое для новых связей, оно становится необыкновенно упругим. Устанавливаются связи с другим словом, находящимся в подобной позиции или в позиции «динамической изготовки» (Ю.Н. Тынянов), в результате чего структура «динамизируется», слово приобретает новое подчас неожиданное значение. Так за наречием «безжалостно» (*mitleidlos*), характеризующим здесь явление природы, окончательно проступает параллелизм образов мира природы и мира лирического субъекта, его мировосприятия. Душевное состояние «я» не сравнивается с образом природы, а мифологически отождествляется. «Я» и есть преследуемая Дафна, обожженная безжалостным зноем лета. Картина мира и картина душевного мира лирического субъекта оказываются параллельными. Граница между ними стирается. Вместе с тем образ мира в стихотворении не может быть сведен только к буквальному пониманию. Возможно и метафорическое прочтение. К этому подталкивают слова из Библии, взятые в качестве эпиграфа: «... чтобы избавлять тебя» (Иер. 1,8). Выступая в качестве общекультурного контекста, они оказываются своего рода рамой,

задающей иной угол видения. Преследование Дафны и ее бегство в поисках приюта могут прочитываться и как метафора преследования евреев в нацистской Германии, о котором Э.Ланггессер знала не понаслышке. Иначе начинают звучать качества, выраженные прилагательными и наречиями (*düster, glühend, feurige, mitleidlos, kühl*), вызывая в памяти зловещие образы печей и костров. Образ Деметры тоже не такой уж однозначный. Она появляется в третьей строфе, которая оказывается «пиком» в графическом и смысловом аспектах. Далее идет спад напряжения). Деметра «смыкает» свои «хитрые» «пальцы», заключая в горсти «оглушающий восторг голубых коробочек». Тему плодородия развертывает мотив изоляции – смерти, который складывается из взаимодействия конструктивных элементов. Так, благодаря созвучию выделяются и сопоставляются прилагательные “*blauen*” и “*lauen*” (безразличный, равнодушный, тепловатый). Голубой цвет семенных коробочек воспринимается скорее как безжизненный. Устанавливаются смысловые связи со словами “*betäubende*” и “*mitleidlos*”. Всему этому смысловому единству противостоит «радость, восхищение, восторг». Взрыв жизнеутверждающих эмоций усиливается конструкцией. В следующих строфах ритм снова изменяется: появляется мотив остановки времени («год остановил свой бег»), которому противопоставляется мотив быстротечности исчезающего времени. Образ времени развертывается в со- и противопоставлении образу «освобождающихся горошин». Противостояние в завершающей строке («прохлада» – зной «верхушки лета») также динамизирует развертывание образа поэтического мира Э. Ланггессер, в основании которого граница, обнаруживающаяся на всех уровнях организации произведения в со- и противопоставлении. Все эти формы границы в разделяющей и соединяющей функциях конституируют особую архитектуру поэтического мира лирики

Э.Ланггессер и ее художественного языка, способного предавать информацию не на вербальном уровне.

Библиографический список

1. Гачев, Г.Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). – М.: Просвещение, 1968. – 303 с.
2. «Поэзия и правда». Немецкоязычная женская поэзия. Сб. эссе. Тольятти: ТГУ, 2012. - 403 С.
3. Рымарь Н.Т. О функциях границы в художественном языке // Граница как механизм смыслопорождения. Граница и опыт границы в художественном языке. Вып.2. - Самара: Самар. гуманитар. акад., 2004. С. 28 – 43.
4. Kayser, W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. – Bern: 15. Auflage. Franke Verlag Bern und München, 1971. – 460 S.

С.М. Болгова,
Самара, farsh__@mail.ru

Проект В. Леванова «Сны Тольятти» в контексте современной документальной драмы

Сегодня большой рост популярности испытывают документальные виды искусства, необыкновенный расцвет переживает «non-fiction литература». В драматургии эту тенденцию отражает растущая популярность жанра «вербатим». «Сегодня «вербатимом» не только называют драматическую технику, но и жанрово-стилевые особенности того или иного произведения, а иногда и общекультурное явление» [1, 97]. На сегодня документальное направление в драматургии широко распространилось по городам России. И развивается оно не только в московском «Театре.doc», «Практика» или Театре им. Йозефа Бойса, но и

на театральных сценах Санкт-Петербурга, Кирова, Екатеринбурга, Перми, Новосибирска, Кемерово.

Истоками нового документального театра была «литература факта» 1920-х гг., связанная с деятельностью литературно-художественного объединения ЛЕФ (Левый фронт искусств), образованного в начале 1923 года под руководством В.В. Маяковского. Лефовцы пришли к отрицанию художественной условности, они призывали заменить сюжет «монтажом фактов», а героями литературного произведения должны были стать реальные люди, а не вымышленные автором образы. Идея точной передачи документа жизни стала основой техники «вербатим» в современной документальном театре. Создателем понятия и явления «документальный театр» считал себя Эрвин Пискатор, выступивший как теоретик данного направления драматургии, ему принадлежит статья «Документальный театр». Появление в 1925 году первого документального спектакля Пискатора «Несмотря ни на что» можно считать началом истории документальности.

Значительное влияние на российские «вербатим-пьесы» также оказал немецкий драматург 1960-х годов Петер Вайс. Его классические документальные «пьесы-суды» («Дознание», «Диспут о Вьетнаме») политизированы и остросоциальны и содержат основные методы и приемы создания современных «вербатим» текстов. Документальный театр нашел свою реализацию и в советской драматургии 1960-1980-х годов в творчестве М. Шатрова, в опытах производственной драмы И. Дворецкий, популярен документальный театр был и в годы перестройки (например, спектакль «Говори...», поставленный в театре им. Ермоловой по очеркам В. Овечкина «Районные будни»).

Русские «вербатимные» пьесы не ограничиваются документальным воспроизведением ситуации, основным в работе отечественных авторов над текстом становится достоверность, актуальность и острая социальная

направленность, задача которой – дать лишенный художественных подробностей срез общества.

Эти тенденции нашли свое отражение в творчестве В.Н. Леванова, одного из идеологов «Новой драмы», тольяттинского драматурга, прозаика, режиссёра, и художественного руководителя Театрального центра «Голосова-20», который постепенно перерос в международный фестиваль драматургии театра и современного искусства «Майские чтения», (Тольятти). Рассматривая пьесы Леванова в рамках документального метода, можно выделить пьесы, написанные в технике «вербатим» («Выглядки», «Раздватри») или стилизованные под неё («Сто пудов любви», «Fashion», «Сны Тольятти»). Одной из основных тем документальной драматургии В.Н. Леванова стал городской текст. Тематический план русских «вербатим-пьес» пополнился за счет обращения драматургов к городской ментальности и городскому мифу, представляющему совокупность отложившихся в человеческом сознании культурных представлений о городе.

Эти направления отразились в пьесе В. Леванова и М. Дурненкова «Сны Тольятти» (2002). Авторы принадлежат к литературно-театральному феномену под названием «Тольяттинская драматургия» [2, 65]. Это явление Т.В. Журчева рассматривает, как часть современного художественного процесса. Одной из особенностей тольяттинских пьес, считает она, становится «городской текст», т.е. присутствие в пьесе именно города Тольятти. Основу пьесы «Сны Тольятти» составляет «тольяттинский миф». Авторы пытаются понять природу города, выросшего на пустом месте. Тольятти возник в конце 1960-х годов, на месте ранее существовавшего Ставрополя-на-Волге, который был практически полностью затоплен, при строительстве Волжской ГЭС. Свое имя новый город получил в честь итальянского коммуниста Пальмиро Тольятти, как раз во время строительства АвтоВАЗа. Действующие лица

проекта: Больной – Malato, под которым мы узнаем сына итальянского коммуниста Альдо Тольятти, Врач – Dottore и Голос диктора, дающий читателю исторические сведения о Пальмиро Тольятти и Альдо Моро. В основе пьесы лежит реальный факт об Альдо Тольятти, который последние годы своей жизни действительно находился в психиатрической клинике Модены, где скончался 12 июня 2011 года на 86-м году жизни.

«Сны Тольятти» начинаются с диалога доктора и больного, написанного на итальянском языке. В приложении дается перевод этого отрывка, из которого мы узнаем о снах героя. Далее диалог переходит в монологи Malato и Dottore, их реплики сливаются воедино, тем самым создается ощущение единого героя, раскрывающего образ снящегося города. Монологичность речи – одна из особенностей построения русских «вербатим-пьес». В проекте можно заметить другую особенность тольяттинских пьес, выделенную Т.В. Журчевой, – это исповедальность. У Malato, обеспокоенного своими снами, в которых он видит себя Городом из России, названным в честь своего отца, возникает потребность выговориться, которая не нуждается в собеседнике. Герой высказывается для себя и ради себя. *«Malato. ...и все-таки, если это возможно, отец, пронеси мимо меня эту чашу... избавь меня вечно быть Городом!...»* [3]. Для него жизнь в клинике перестаёт быть реальной, переходя в сон, она теряет значимость. Город заполняет все пространство больного. Герой сливается с ним, становясь единым организмом, в котором течет жизнь. *Dottore. ...мне так трудно... мне ужасно трудно, тяжело вмещать в себя все это, весь этот... мир Города!.. но ведь я уже не я, я это – он, Город... мы одно...* Город – живой мир, похожий на части разрезанного человека. Это целый организм, в котором улицы становятся артериями и венами; линиями электропередачи, провода и кабели – нервной системой; канализация, трубы *«по которым идет теплый пар из множества котельных»* представляют собой кишечник, почки, мочевой пузырь,

пищевод и т.д. Люди, населяющие город – это клетки крови, которые своим движением заставляют биться сердце города, они несут ему жизнь. Тольятти поделен на три большие части: Автозаводский район, Комсомольский и Центральный. Прямых названий районов в пьесе нет, но указаны их особенные черты, по которым они легко распознаются. Автозаводский район, характеризуется запахом *«ещё сырой штукатурки»*, т.к. он самый молодой в Тольятти. Его отличительная черта – кварталы с четким делением на прямоугольники. Это сердце и легкие города. Центральный район относится к старой части Тольятти, поэтому имеет, по словам героя, *«запах дома престарелых»* и выполняет роль печени, желудка – *«административных органов»*. Отличительная черта Комсомольского района – его тесные, протяженные улицы, где *«нет понятий направо или налево, а есть только "вверх" или "вниз"»*, которые похожи на трахеи, горло и гортань города.

В центре Тольятти, в его *«черепной коробке»* находится Автозавод, который разрастается и становится похож на *«доброкачественную опухоль»*: *«в моей голове просто не хватает места для этого гигантского организма... этого колоссального...»*. Завод не может находиться в центре города, это должно быть местом городского отдыха. **«Dottore.** *<...> разве там подходящее место?.. я не понимаю!.. там должен быть какой-нибудь парк, сад... не знаю...»* В пьесе создается ощущение пространства антиутопического, как после катастрофы, где отдельное место занимают большие запущенные кладбища города, заросшие сорной травой, где за многими могилами никто не ухаживает. *«Пятиконечные ржавые жестяные пентаграммы стертые фотографии и имена»* на памятниках давно всеми забыты. Недаром «Сны Тольятти» заканчивается последней книгой Нового Завета – Откровением апостола Иона Богослова или Апокалипсисом: **«Malato.** *...я увидел святой Город – Новый Иерусалим. Он спускался с небес от Бога, приготовленный, как невеста для жениха...»*

Действие, таким образом, развивается после глобальной катастрофы, где герой наблюдает появление нового мира – нового Иерусалима.

Таким образом, возникший вокруг АвтоВАЗа, Тольятти – город без корней и культуры – появился насильственным путем и получил чужое имя. Здесь проведена параллель с деятельностью Пальмиро Тольятти, которая повлияла на судьбу города. Герой вспоминает человека, который хотел заменить ему отца – это Альдо Моро, вице-министр иностранных дел Италии, председатель национального совета Христианско-демократической партии, выступавший против реакции коммунистов. Если бы не его трагическая смерть в плену ультралевой террористической организации «Brigate Rosse» (Красные Бригады), то у города могло быть другое имя, а значит и другая жизнь. *«Malato. я хотел бы, чтоб мой отец был простым рабочим на заводе? Фиат? или коммивояжером, разносчиком пиццы... Dottore. тогда моя жизнь была бы другой, моя судьба сложилась бы как-то иначе...»*.

Проект – это попытка через социальный срез увидеть характер города, его харизму и природу. Прием гипернатурализма (М.Липовецкий выделяет его как самую громкую тенденцию новой драмы) в пьесе восходит к абсурду модернизма и натурализму Э.Золя. Гипернатурализм далек от реализма, изображающего типичного героя в типичных обстоятельствах. Он в пьесе показывает лишь натурально описательный элемент. Абсурд предполагает переход объекта описания из типа в феномен. Эта тенденция ближе гипернатурализму, где с одной стороны показан срез общества, который предполагает некое обобщение, а с другой – собрание ничем не похожих людей со своим миром. Таким образом, пьеса В.Леванова и М.Дурненкова – пример стилизации текста, где «вербатимный» метод становится способом для достижения выбранной цели. Используя документальный материал, авторы вносят в свой проект

некоторую условность и вымысел, тем самым расширяя рамки простых «вербатимных» текстов.

Библиографический список

1. Сизова М.И. Вербатим на русской сцене // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы: мат-лы. науч.-практич. семинара, 26-27 апреля 2009, 14-16 мая 2010, г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. – Самара, 2011. – С. 97-103.
2. Журчева Т.В. «Тольяттинская драматургия»: конспект критического очерка // Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: мат-лы. науч.-практич. семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т.В. Журчева; – Самара, 2009. – С.65-72.
3. Леванов В. Сны Тольятти // Новая пьеса. 2002. [Электронный ресурс]: URL: <http://www.newdrama.ru/plays/?play=15&part=91> (дата обращения 19.03.2012).

В.Н. Иванова
Самара, tigrel@yandex.ru

Первично-эмоциональный образ детства в вокальном цикле М.П. Мусоргского «Детская»

Вокальный цикл М.П. Мусоргского «Детская» [1] — необычное и не имевшее ранее аналогов произведение. Это не песни, не романсы, а вокальные сценки, в которых раскрывается душевный мир ребенка – семь эпизодов из детской жизни – «С няней», «В углу», «Жук», «С куклой», «На сон грядущий», «Кот Матрос» и «На палочке», (еще два - «Сон ребенка» и «Ссора двух детей» - не были записаны композитором). Но это не детская музыка, написанная в педагогических учебных целях для исполнения детьми – это песни для взрослых, но написанные от лица ребенка. Интересно, что Мусоргский писал на собственные тексты.

В первой сценке «С няней» отразились детские впечатления Мусоргского от нянинных сказок, от которых он по его воспоминаниям

«иногда не спал по ночам». Образы двух сказок теснятся в голове ребенка. Одна «про буку страшного... как тот бука в лес детей носил, и как грыз он их белые косточки...». И вторая – смешная – о хромоногом царе («как споткнется, так гриб вырастет») и чихающей царице («как чихнет – стекла вдребезги!»). Образы двух сказок теснятся в сознании ребенка. Хочется и побояться, и удостовериться что его-то бука не забрал бы: «Ведь за то их, детей-то, бука съел, что обидели няню старую, папу с мамой не послушали; ведь за то он съел их, нянюшка?» - в вопросе слышится надежда на подтверждение, что он послушный и никого не обижает. Вся музыка сценки пронизана народными попевками, создающими колорит русской сказочности, а также отличается от других номеров удивительной гибкостью мелодии, поддержанной гармонически изобретательным аккомпанементом. В то же время автор ярко показывает восприятие волшебства впечатлительной душой ребенка. Здесь выражен мотив страха, который до какой-то степени сознательно актуализируется ребенком и в то же время преодолевается смехом.

«В углу» - сценка между рассерженной няней и наказанным ребенком. Сюжет: няня, рассерженная проказами своего подопечного, ставит его в угол, а наказанный пытается свалить вину на «котеночка». Но всхлипывающие интонации в музыке, («Я ничего не сделал, нянюшка») выдают Мишу: он чувствует горькую обиду и свою вину. Детское сознание не может примирить это, возможно, первое в жизни «противоречие». Пытаясь выкрутиться, он начинает поддразнивать няню. Жалобные интонации сменяются капризными, озорными и словами «А няня злая, старая...». Но и в них слышатся нотки смирения. Таким образом, здесь малыш познает запрет и смирение.

«Жук» – третья пьеса-сценка – история с жуком, поразившая воображение ребенка. На построенный из лучинок домик сел жук, «огромный, черный, страшный», гудит и шевелит усами и, налетев,

ударяет его в височек. Испугавшись, ребенок притаился, чуть дыша... Вдруг видит – жук беспомощно лежит на спинке, «только крылышки дрожат». «Что же это с жуком случилось? Меня ударил, а сам свалился!». В тексте передается сначала испуг ребенка, потом его удивление и искренняя жалость. В музыке с большим остроумием и эмоциональностью слышен взволнованный тон детской смены настроений: удар и падение жука сменяется страхом, тревогой. Повисший вопрос показывает безграничное удивление мальчика перед всем непонятным и загадочным миром. Здесь, как и в первом номере цикла, выражен мотив страха, но этот страх иного рода – ребенок не намеренно хочет «побояться», а его вынуждают обстоятельства, а также ему представлена модель жизни: жук, который казался большим и страшным может оказаться беспомощным. В этом номере впервые фигурирует противопоставление няни и матери: с начала цикла няня выступала как наставница, а здесь еще появляется образ матери как некоего абсолюта любви и почитания («...строил домик из лучинок кленовых, тех, что мне мама, сама мама нащепала»).

«С куклой» – колыбельная для куклы Тяпы. Девочка укачивает свою куклу, приговаривая нянину байку про буку и серого волка, навеивает «тяпе» волшебный сон о «чудном острове, где ни жнут, не сеют, где зреют груши наливные, день и ночь поют птички золотые». Видно, что это не собственные слова девочки – она запоминает то, что ей говорят взрослые и говорит это кукле. Получается ролевая игра, когда кукла одушевляется и к ней относятся как к ребенку, а играющая маленькая героиня чувствует себя взрослым человеком.

«На сон грядущий». Героиня сценки лепечет заученную молитву, прилежно упоминая в ней всех домашних. В музыке отражено настроение, с каким произносятся имена: старших – сосредоточенно и серьезно, дворовых ребяташек – резвым детским говорком. Няня продолжает выполнять функцию наставницы – напоминает окончание молитвы.

«Кот Матрос» – рассказ о домашнем происшествии. Хитрый кот подкрался к клетке со снегирем, приготовился уже схватить его, но был прихлопнут подросшей девочкой. Ее пальчики болят, но она довольна: снегирь спасен, а кот наказан. Звучит захлебывающаяся скороговорка, построенная на взволнованном пульсирующем ритме. Причем своим героическим поступком девочка делится с мамой, а не с няней.

«Поехал на палочке» – шутливая игровая сценка, зарисовка с натуры: малыш изображает лихого наездника: скачет на палочке возле дачи, воображая, что он «поехал в Южки». Текст изобилует восклицательными междометиями «Гоп! Гоп!... Гей, поди!.... Тпру! Стой!». В музыке комичным синкопированным ритмом изображается езда удальца, но он спотыкается и, ушибив ногу, ревет. Мама жалеет наездника, помогает вернуть прежнее веселое настроение. Здесь мать является образом обретения утешения, защиты и любви.

Одно из гениальных свойств великих Художников – умение стать на место другого и от его лица создавать произведение. В данном цикле М.П. Мусоргский сумел стать снова ребенком и говорить от его лица. В вокальном цикле «Детская» феномен детства представлен и музыкой, и поэтическим текстом. Причем именно с точки зрения ребенка, что делает произведение уникальным и интересным для интерпретации.

Библиографический список

1. Мусоргский М.П. Романсы и песни. – М.: Московская типография №6 Мосгорсовнархоза, 1963.

8

**МЕТОДИКА
ПРЕПОДАВАНИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ**

ЗОНАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМЕНИ В. А. АРТИСЕВИЧ

Т.А. Каясова
г. Самара, kayasova@mail.ru

Изучение биографии писателя на интегрированных уроках в начальной школе

Образование должно способствовать развитию личности, ее социальной адаптированности. Поэтому нужны новые подходы, которые давали бы возможность не только учить по-новому, но и воздействовать на эмоциональную сферу ребенка, его сердце и душу. «В начальной школе, – пишет Г.В. Терешонок, – происходит «эмоциональное созревание» ума. Если в этом возрасте ребенок не испытал всей полноты «гаммы» чувств, их не будет у подростка, не будет и у взрослого» [3, 6].

В настоящее время на первый план выходит проблема пересмотра позиции учителя, преподающего литературное чтение и литературу по отношению к предметному учебному пространству, а также к личности ребенка. Благодаря усилиям учителя зарождается диалог о замысле автора. Именно в данном пространстве решается главная задача обучения на уроке, связанная с формированием культуры восприятия и понимания литературного текста. Каждый урок литературного чтения – это особая встреча с автором того произведения, о котором в данном случае пойдет речь. Эта встреча должна быть незабываемой, неожиданной, интересной и полезной. Для этого учителю, как справедливо замечает Е.И. Матвеева, понадобится знать предметное содержание и уметь его преподнести так, чтобы ученики встали в позицию исследователей, захотели делать открытия [1, 10-11].

Художественная литература в детском и подростковом возрасте, безусловно, способствует становлению нравственной и духовно богатой личности. У младшего школьника должна быть возможность (на своем уровне) представить себе историю страны той эпохи, когда создавалось

произведение, узнать о проблемах, которые волновали людей и общество того времени, о том, как решались тогда вопросы морали, какими были главные человеческие ценности. Знакомство маленьких детей с произведением должно взволновать, заинтересовать их, а легче всего сделать это, мы считаем, через биографию писателя.

В 1876 г. В.Я. Стоюниным был впервые предложен монографический подход при обучении школьников чтению. Ученый писал: «Мы думаем, что в каждом классе можно дать одного или двух таких русских писателей, с которыми бы дети имели возможность познакомиться во многих их произведениях и, следовательно, получили бы более определенное о них впечатление и могли бы представить себе характер их» [2, 52].

К сожалению, в современных учебниках по литературному чтению практически отсутствует биография писателей, их портреты. Конечно, нагромождение фактов из жизни авторов не пригодно для учащихся начальных классов, сухие цифры дат вряд ли помогут представить себе того или иного человека. Опыт показывает, что ближе всего учащимся начальных классов интересные факты из детских лет того или иного писателя.

Педагог должен подбирать такой материал из жизни авторов, чтобы ребенок не остался равнодушным к описываемым событиям. Тогда, мы уверены, ученику и произведения этих авторов будут близки и понятны. Знакомя детей с исторической обстановкой, в которой жил писатель или поэт, с интересными фактами его биографии и т.д., мы воссоздаем картину того времени, погружаем учащихся в интересный мир детства авторов изучаемых произведений. Серию уроков, посвященных творчеству какого-либо писателя, мы условно называем литературными гостиними.

Первый урок литературной гостиной всегда начинается с увлекательного рассказа о детстве автора (это может быть интересный

доклад, рассказ по иллюстрациям художников, викторина, шарада, просмотр фильма и т.д.). Такое начало литературных гостиных эмоционально настраивает ребенка на изучение творчества того или иного поэта или писателя. Кроме того, оформляются стенды, плакаты, готовится выставка книг, предметов, которые имеют отношение к изучаемой теме. Это могут быть открытки, гравюры, марки, значки, картины, бюст писателя, сувениры или предметы старины, которые помогают учащимся лучше понять эпоху. Таким образом, происходит «погружение» в мир автора и его героев, что способствует наилучшему восприятию произведения поэта или писателя. Кроме того, учащиеся, готовясь к урокам, составляют тематические таблицы, в которых отражают найденный материал о детстве писателя, его семье, произведениях.

Тематическая таблица на тему: «Творчество А.П. Гайдара».

Ф.И.О. Аркадий Петрович Гайдар (настоящая фамилия - Голиков)

Годы жизни: А.П.Гайдар родился 9 января (22 по новому стилю) 1904 года, в городе Льгов Курской губернии. Погиб 26 октября 1941 года дер. Леплява, Каневского района, Черкасской области.

Семья писателя: Голиковы – фамилия крестьянская. «Голик» - так назывался веник или метла из одних только прутьев.

Голик насаживали на палку и мели двор.

Отец – школьный учитель, Петр Исидорович Голиков, был родом из крестьян.

Мать – Наталья Аркадьевна, урожденная Салькова, была дворянкой не слишком знатного рода (приходилось даже шестияродной пра...правнучатой племянницей Лермонтову), работала сначала учительницей, позже фельдшером. В семье после рождения Аркадия появилось еще трое детей – его младшие сестры. Родители будущего писателя были не чужды революционных идей и даже участвовали в революционных событиях 1905 года. Опасаясь ареста, в 1909 Голиковы

оставили Льгов, с 1912 жили в Арзамасе. Дед, Исидор Данилович, был крепостным князем Галицыных. 25 лет прослужил в армии. В 43 года возвратился домой, в Щигры. Женился и занялся потомственным ремеслом – щепным промыслом.

Другой дед, Аркадий Геннадьевич Сальков, был потомственным дворянином.

Детские годы: Детские годы прошли в Арзамасе. Учился в реальном училище, но когда началась первая мировая война и отца забрали в солдаты, он через месяц сбежал из дома, чтобы ехать к отцу на фронт. В 90 км от Арзамаса его задержали и вернули.

Позже, в 14 лет (в 1918 г.) ушел «воевать за светлое царство социализма». Он был физически крепким и рослым парнем, и после некоторых колебаний его приняли на курсы красных командиров. В 14,5 лет он командовал на петлюровском фронте ротой курсантов, а в 17 лет был командиром отдельного полка по борьбе с бандитизмом.

В декабре 1924 Гайдар ушел из армии по болезни (после ранения и контузии). Начал писать.

Название произведений: «Чук и Гек»; «Тимур и его команда»; «Голубая чашка»; «Горячий камень»; «Сказка о военной тайне, о мальчишке-кебальчишке и его твердом слове»; «В дни поражений и побед»; «Угловой дом»; «Тайна горы»; «Рыцари неприступных гор»; «Пулеметная пурга»; «Судьба барабанщика» и т.д.

Логичным продолжением встречи с писателем, творчество которого изучается на уроках литературного чтения, является подбор таких текстов на уроках русского языка, которые напрямую связаны с темой литературной гостины. Это могут быть отрывки из произведений, адаптированные к возрасту учащихся, рассказы, связанные с жизнью и творчеством писателя. В качестве примера приведем текст задания по развитию речи.

Прочитайте рассказ. Озаглавьте его и разделите на части.

Писатель А. Гайдар во время Отечественной войны ушел на фронт защищать любимую Родину. Он вступил в партизанский отряд. Однажды партизаны залегли у деревни, а вперед выслали разведку. Разведчики двигались вдоль железной дороги. Далеко впереди всех шел Гайдар и первый увидел немцев. Он бросился на фашистов и крикнул: «За Родину, вперед!» Фашисты подняли стрельбу. Так Гайдар предупредил товарищей об опасности. Но сам он был сражен вражеской пулей.

Кроме того, к урокам русского языка учащиеся составляют орфографические таблицы в соответствии с темой литературной гостиной. В них содержатся слова на изученные правила. Использование таких таблиц позволяет расширить словарный запас ребенка, погрузить в атмосферу литературного творчества писателя.

Детям свойственно стремление к самоутверждению. Это важный стимул развития личности, надо его максимально использовать. Попытки ребенка самоутвердиться проявляются, прежде всего, на уроках, в учении, овладении знаниями. Интеграция уроков литературного чтения и русского языка, на наш взгляд, пробуждает стремление детей к творчеству, дарит им радость, способствует развитию речи, познавательной потребности, расширению кругозора, увеличению словарного запаса, и, в конечном итоге, способствует не только развитию читательского интереса, но и становлению гражданской нравственной позиции юного читателя. А творчество таких писателей, как А.П. Гайдар, дает возможность воспитывать у учащихся любовь к Родине, к людям, честность и доброту.

Библиографический список

1. Матвеева Е.И. Учим младшего школьника понимать текст: Практикум для учащихся (1-4 классы). – М.: ВАКО, 2005. (Мастерская учителя).
2. Стоюнин В.Я. Руководство для преподавателей русского языка в младших классах среднеучебных заведений. – СПб., 1889.
3. Терешонок В.Г. Литературное чтение младшего школьника. Анализ художественного произведения в начальной школе. – СПб., 1997.

**Образ А.С. Пушкина в лирике М.И. Цветаевой:
учебно-методические материалы для изучения в школе и вузе**

Марина Цветаева на протяжении всей творческой жизни обращалась к творчеству Пушкина, его трагической судьбе. В отношении Цветаевой к Пушкину, в ее истолковании Пушкина ключевыми являются слова, сказанные ею в очерке «Наталья Гончарова»: «“Вышел из Пушкина” – показательное слово. Раз *из* – то либо *в* (другую комнату), либо *на* (волю). Никто в Пушкине не остается, ибо он сам в данном Пушкине не остается. *А остающийся* никогда в Пушкине и не бывал.

Влияние всего Пушкина целиком? О, да. Но каким же оно может быть, кроме освободительного?» [1, IV, 121].

Образ Пушкина впервые появляется в стихотворении Цветаевой «Встреча с Пушкиным», написанном в 1913 году в Крыму. Это стихотворение является своеобразной исповедью юного поэта – тому, кто для всех является «мерилом всех ценностей на земле». А. Смит указывает, что Цветаева в этом стихотворении развивает миф о тени Пушкина, подобно Пушкину, развивающему миф об Овидии, в стихотворениях «Баратынскому», «Из Бессарабии», «К Овидию», созданных в период южной ссылки [2, 25]. Также исследовательница видит в этом стихотворении Цветаевой такие коннотации пушкинского мифа, разрабатываемые символистами и постсимволистами, как параллель между пушкинской эпохой и началом XX века, символически проявившейся в использовании золотого и серебряного цветов (М. Кузмин и акмеисты), сосуществование нескольких исторических эпох в рамках собственного художественного опыта (А. Белый и символисты) [2, 28-30]. Миф начала XX века о цыганско-египетских чертах и смуглости кожи как

о родстве с Пушкиным [3, 34-37]. Цветаева по-своему перерабатывает, связывая с мотивами бунта, мятежа, дионисийства, трагической судьбы. Марина Цветаева ощущает Пушкина живым и родным человеком, поэтом, который может понять стихию, мятеж, романтизм, «тайный жар» ее души. Цветаева обращается к образной системе сочинений Пушкина «Таврида», «Полтава», «Цыганы», «К морю». Какую роль играют в стихотворении пушкинские реминисценции, образы? Каким Цветаева видит Пушкина? Какие черты характерны для лирической героини? В контексте встречи поэтов следует обратить внимание на образ горы, которая является одновременно и реальным пейзажем Крыма, и символом творческого пути, и символом благословения (вспомним библейскую гору Синай). Обратите внимание на фразу «И просиял бы, и под руку в гору / Не предложил мне идти» [1, 1, 187]. Как вы думаете, почему? Почему в первой части стихотворения Цветаева обращается к Пушкину – «ты», а во второй части – «вы»?

Образ Пушкина, озаряющего путь Цветаевой, встречаем в четверостишии поэмы «Чародей», написанной в 1914 году и посвященной другу сестер Цветаевых, поэту-символисту, Л. Кобылинскому.

А там, в полях необозримых,
Служа Небесному Царю,
Чугунный правнук Ибрагимов
Зажег зарю [1, 3, 10].

«Чугунный правнук Ибрагимов» – памятник Пушкину на Тверском бульваре. Позднее, этот образ из детства войдет в прозу Цветаевой «Мой Пушкин», предопределяя нравственные ориентиры и судьбу.

Следующим этапом в осмыслении жизни и творчества Пушкина в лирике Цветаевой станет тема «поэт и муза», обращение Цветаевой к образу жены Пушкина, Н. Н. Гончаровой в стихотворениях «Счастье или грусть...» (1916), «Психея» (1920). Марина Цветаева творит свой миф о

поэте и его Музе, которую видит «куклой», «орудием судьбы» [1, 4, 80-90].

В стихотворении «Счастье или грусть...», написанном в 1916 году, в противоположность страстной любви поэта Гончарова изображается холодной, безучастной красавицей, «теребящей» «сердце Пушкина». Цветаева дает образ пустой внешней красоты Гончаровой, ее гибельности, размышляет о ее виновности: «Счастье или грусть», «Сон или смертный грех» [1, 1; 325]. Цветаевский портрет Гончаровой полон убийственной иронии, пристрастности.

В 1920 году в стихотворении «Пунш и полночь» Цветаева выводит Наталью Гончарову в образе Психеи, которая является лишь иллюзией, воображением поэта. Вопрос о своеобразии цветаевского восприятия Н. Н. Гончаровой рекомендуем вынести в отдельную тему изучения [4].

В одном из писем к А. Тесковой Цветаева определила «Стихи к Пушкину» (1931-1935) как «единоличный вызов лицемерам тогда и теперь» [1, 4, 449]. По верному наблюдению Л. В. Зубовой, позиция Цветаевой, утверждающей вневременную и внесловную ценность пушкинского сопротивления стереотипу, противопоставлена и позиции современников Пушкина, воспринимавших его в контексте бытового поведения, и позиции русского окружения Цветаевой в Париже, которое использовало имя Пушкина в защиту традиций против авангардизма, и позиции русских авангардистов, призывавших сбросить Пушкина с парохода современности. Полемичность цикла заметно выражена не только в обилии прямых и косвенных цитат, исторических и литературных реминисценций (имеются отсылки к реальным и воображаемым высказываниям Петра I, Николая I, П.И. Бартенева, П.А. Вяземского, А.И. Тургенева, В.А. Жуковского, к стихам ирландского поэта Ч. Вольфа в переводе И.И. Козлова, к стихам Б. Пастернака; перефразированы и поставлены в контекст пушкинской прижизненной и посмертной судьбы и

слова самого Пушкина, пересимволизированы его герои). Полемика цикла направлена не только на реальных или воображаемых лиц, но и на сам язык. Переосмысление традиционных общекультурных символов *белое* и *черное* в трактовке личности Пушкина [5, 48-55] задевало не только символы белогвардейцев, но и символы традиционной морали. На собственно языковом уровне полемичность цикла наиболее отчетливо проявляется в преобразовании идиом и составных слов: чувство меры → чувство моря; золотая середина → Низостию двуединой | Золота и середины; малокровье → белокровье мозга, цареубийца → певцоубийца, самовол → самый вольный [6].

В первом стихотворении «Бич жандармов, бог студентов...» Цветаева последовательно отрицает все расхожие стереотипы представлений о Пушкине, создавая образ «своего» Пушкина, «африканского самовола». Во втором стихотворении «Петр и Пушкин» Цветаева «преображает» исторические факты и создает миф об идеальных отношениях поэта и царя, «так – как вещь *могла и долженствовала быть*» [1, 5, 519]. Близость Пушкина Петру определяется их деятельностью: и первый, и второй – творцы-реформаторы, обоих отличает присущий им дух бунтарства. Унаследовав дух Петра, Пушкин становится «последним – посмертным – бессмертным подарком России», преподнесенным Великим царем. Цветаева допускает в строке «Когда б не привез Ганнибала- / Арапа на белую Русь» фактическую ошибку: Петр I не привозил Ганнибала в Россию, а получил его в качестве посольского дара уже на территории империи. И Марина Цветаева не могла не знать этой исторической детали. Подумайте, почему Цветаева изменяет этот факт? Поэтизируя личностные качества и поступки Петра, Цветаева противопоставляет его Николаю I, который, по ее мнению, был «певцоубийцей». Более подробный материал по анализу данного стихотворения можно найти в статье Е. Л. Кудрявцевой [7, 75-96].

Через весь цикл Цветаева проводит идею своего родства с поэтом и осознает себя преемницей Пушкина в поэтическом «ремесле»: «Прадеду – товарка» [1, 2, 286].

Предлагается следующий план практического занятия.

1. Романтическое стихотворение Цветаевой «Встреча с Пушкиным» (1913). Образ Пушкина («курчавого мага») и образ лирической героини. Символика золотого и серебряного цветов как параллель между эпохой Пушкина и Цветаевой. Романтические образы и их роль в стихотворении. Мотив покорения горы.

2. Поэт и Муза в стихотворениях «Счастье или грусть...» (1916) «Психея» (1920).

1) Прием содержательной антитезы в основе стихотворения «Счастье или грусть...». Через какие вещные приметы Цветаева рисует Гончарову? Что они говорят о ее красоте? Авторское отношение к Гончаровой.

2) Миф о красавице и чудовище в стихотворении «Психея». Двухслойный образ героини: приметы Психеи и Венеры-Афродиты.

3) Психея – порождение души поэта. Огненная стихия поэта. Символика пены, воды и зеркала в стихотворении.

4) Роль звукописи. Ударные [у], [и]; [п], [ш] – характеристика поэта, [р], [л], [а], [э] – характеристика Психеи. При рассмотрении этого вопроса рекомендуем студентам обратиться к статье И. Г. Седых [8, 41-49].

5) Тема бегства поэта от жизни в искусство.

2. Понятие лирического цикла. Сюжет и развитие авторской мысли в цикле М. Цветаевой «Стихи к Пушкину». Смысл заглавия. Как вы считаете, почему Цветаева изменила первоначальное название «Памятник Пушкина»?

3. Полемика Цветаевой с эмигрантской и советской критикой в трактовке пушкинского наследия в стихотворении «Бич жандармов, бог студентов...». Пути и средства развенчания Пушкина «в роли мавзолея».

1) Контраст как ведущий прием в полемике с критикой.

2) Максимальное использование стереотипа, ведущее к его отрицанию.

3) Гипербола и гротеск в полемике с критикой.

4) Образ «африканского самовола»; исторические факты и их интерпретация Цветаевой (гипербола, мифологизация): «Две ноги свои – погреться – / Вытянувший, и на стол / Вспрыгнувший при Самодержце <...>» [1, 2, 281].

5) Роль реминисценций (П.Вяземский «Русский Бог», Б. Пастернак «Тема с вариациями», пушкинские тексты: письма, «Царь Никита и сорок дочерей», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях», «Вурдалак», «Евгений Онегин»).

6) Этимология имени собственного «Пушкин»: «Как из пушки – / Пушкиным – по соловьям / Слова <...>» [1, 2, 282].

7) Смысл финала стихотворения: « – Пушкин? Очень испугали!» [1, 2, 283]

4. Миф о поэте и царе в стихотворении «Петр и Пушкин».

1) Какую смысловую нагрузку несет заглавие стихотворения («Петр и Пушкин»)? Сравните его с названием стихотворения, относящегося к этому же циклу – «Поэт и царь».

2) Найдите в тексте лексико-грамматические средства обозначения реального (исторического) и ирреального (гипотетического) действий / состояний. Разделите текст на смысловые отрезки и объясните свое решение.

3) Найдите слова, относящиеся к тематическому полю «родство». С какими из лирических героев они связаны? Как в тексте проводится мысль

о духовном родстве Пушкина и Петра I? Какое родство – по крови или по духу – Цветаева считает первичным, определяющим?

4) Роль цветообозначений в тексте. Найдите в стихотворении слова, относящиеся к семантическому полю «цвет». Совпадает ли их значение в контексте со словарным значением? Почему слова с цветовой семантикой можно назвать ключевыми для понимания данного стихотворения?

5) Роль афоризмов в тексте. Почему Цветаева не воспроизводит устойчивые сочетания дословно, а видоизменяет их? Найдите пословицы и поговорки. Что они дают для раскрытия подтекста цветаевского стихотворения? Как объяснить наличие в поэтическом тексте эллипсиса фразеологических оборотов? Сохраняет ли Цветаева исходную семантику фразеологизмов?

6) Роль устаревших слов, архаизмов и просторечных слов.

7) Поэтический синтаксис: что дает (с точки зрения оттенков смысла, подтекста) несовпадение конца стиха (строки) с концом синтагмы (предложения)? Где в стихотворении это имеет наибольшее значение?

5. Тема труда и вдохновения в стихотворениях «(Станок)», «Преодоление ...»

6. Поэт и власть в стихотворениях «Поэт и царь», « Нет, бил барабан перед смутным полком...», «Народоправству, свалившему трон...».

7. Образ России в цикле «Стихи к Пушкину». Отношение Цветаевой к СССР.

8. «Прадеду – товарка»: лирическая героиня и Пушкин.

При анализе стихотворений этого цикла студентам необходим историко-культурный комментарий о восприятии Пушкина его современниками и современниками Цветаевой; об исторических предках Пушкина, Абраме Петровиче Ганнибале и его деятельности; о реформах Петра I и их значении в развитии России, неоднозначном восприятии деятельности Петра на рубеже веков, в том числе в раннем творчестве

Цветаевой (см. стихотворение «Вся жизнь твоя – в едином крике...» («Петру»)); о России правления Николая I, об отношениях Пушкина и Николая I, роли царя в гибели поэта (М. Цветаева опиралась на книги П. Щеголева и В. Вересаева). Эти вопросы могут быть даны в качестве тем для докладов и рефератов:

Пушкинский юбилей в Париже (1935-1937 годы): основные тенденции в восприятии пушкинского наследия.

Ганнибал – прадед А. С. Пушкина.

Реформаторская деятельность Петра I.

Крым в лирике М.Цветаевой и А. С. Пушкина (стихотворения «Таврида» и «Встреча с Пушкиным».

«Памятник» Пушкина и мотив анти-памятника в стихотворениях С. Есенина «Пушкину», В. Маяковского «Юбилейное», М. Цветаевой «Бич жандармов, бог студентов...».

К основной рекомендуем дополнительную литературу:

Анненков П.В. Материалы для биографии А.С.Пушкина / Общ.ред. и вступ.статья Г.М. Фридендера. М.: «Современник», 1984.

Брюсов В. Я. Из жизни Пушкина // Брюсов В.Я. Мой Пушкин. М.-Л.,1929. <http://www.razym.ru/naukaobraz/disciplini/rusliter/177495-bryusov-v-ya-moy-pushkin-stati-issledovaniya-nablyudeniya.html>

Вересаев В. В. Пушкин в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников / Предисл. Дм.Урнова и Вл.Сайтанова: Вступ. заметки к главам и коммент. Вл. Сайтанова.- М.: Моск. Рабочий. 1984.

Зайцев В. А. Жанровая традиция «памятника» в русской поэзии XX века. // Филологические науки. 1999. №3. С. 3-14.

Кукулин И. «Русский бог» на rendez-vous (О цикле М. И. Цветаевой «Стихи к Пушкину») //Вопросы литературы. 1998. №5. С.122-136.

Кертман Л. Безмерность и гармония (Пушкин в творческом сознании Анны Ахматовой и Марины Цветаевой) // Вопросы литературы. 2005, №5. С. 251-278. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/4/ke16.html>

Пискунов В. Пушкин и Русское Зарубежье // Вопросы литературы. 1999. № 1. С. 104-105.

Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1991. С. 547-550.

Кудрова И. Огонь, стихия, чара... Вступ. статья к сборнику // Цветаева М. Мой Пушкин. Спб.: Азбука, 2001. С. 6-8.

Орлов В. Сильная вещь – поэзия // Марина Цветаева в критике современников: В 2-х ч. Ч. II. 1942-1987 годы. Обреченность на время. М.: Аграф, 2003. С. 375 - 391.

Филин М. От составителя // Центральный Пушкинский Комитет в Париже (1935-1937). В 2 кн. Кн. 1. М.: Эллис Лак, 2000. С. 5-50.

Шевеленко И. Д. «Бывают странные сближенья»: Пушкин в творческом мире Цветаевой 1930-х гг. // Пушкин и культура русского зарубежья: Междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения (Москва, 1-3 июля 1999 г.) М.: Рус. путь, 2000. С. 49-63.

Щеголев П. Е. «Дуэль и смерть Пушкина». Исследование и материалы. М.: Книга, 1987.

Библиографический список

1. Цветаева Марина. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994 -1995.
2. Смит А. Песнь пересмешника: Пушкин в творчестве Марины Цветаевой / Пер. с англ. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1998.
3. Паперно И. Пушкин в жизни человека Серебряного века // *Cultural Mythologies of Russian Modernism*. WSA, Sb 24, Wien, 1989.
4. Лапшина О. В. М. И. Цветаева о Н. Н. Гончаровой и А. С. Режим доступа: <http://www.teoria-practica.ru/-9-2012/pedagogics/lapshina.pdf>
5. Козина Н. А. Антонимия в очерке М. Цветаевой «Мой Пушкин» // Проблемы семантики: Сб. науч. тр. Латвийского ун-та им. П. Стучки. Рига, 1982.

6. Зубова Л. В. *Как из пушки* («Стихи к Пушкину») // Зубова Л. В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/portefolio/zubova1999.htm>

7. Кудрявцева Е. Л. Лингво-стилистический анализ поэтического текста М.И. Цветаевой «Петр и Пушкин» // А.С.Пушкин – М.И.Цветаева: 7-я цветаевская межд. научно-практич. конф.: Сб.докл. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2000.

8. Седых Г. И. Звук и смысл. О функциях фонем в поэтическом тексте (на примере анализа стихотворения М. Цветаевой «Психея») // Филологические науки. 1973. №1.

М.И. Ионов
Саратов, ionovam@inbox.ru

Тема коллективизации в школьном изучении («Пара гнедых» В.Ф. Тендрякова)

Истоки творчества В. Тендрякова (1923 – 1984) связаны с провинциальной Россией, российской глубинкой. В его «возвращённых» произведениях тема коллективизации одна из основных. Связанные с ней социальные и нравственные проблемы остро раскрываются в его произведениях малой эпической формы – рассказах «Пара гнедых» (1969 – 1971), «Хлеб для собаки» (1969 – 1970). Первая их публикация – в «Новом мире» (1988 г., № 3).

В данной работе остановимся на рассказе В.Ф. Тендрякова «Пара гнедых» - своеобразии его композиции, изображении времени и пространства.

Анализируя это произведение, подчеркнём его жанровую специфику. «Пара гнедых» В. Тендрякова – рассказ: в центре сюжета эпизод переселения бедняков в дома зажиточных крестьян, имеющих крепкое хозяйство, от которого тоже приходится отказываться. Особенности сюжета этого произведения определяют индивидуальность видения

писателем исторического события, открывают страницы истории нашей страны периода коллективизации.

Обращаясь к рассказу В. Тендрякова «Пара гнедых», учитываем его изучение, отражённое в учебной, критической литературе – работах Н.Ю. Тяпугиной, И.П. Золотусского [9, 308 – 311; 2, 245.] и методической – в статьях Т. Куроедовой, Т. Данилиной, Т.М. Долининой, Н.И. Павловой, Б.А. Ланина [1: 4, 13, 11 – 13; 5, 30 – 33; 3, 39 – 45].

Рассмотрим композиционное своеобразие рассказа В.Ф.Тендрякова «Пара гнедых». Оно связано с автобиографическими мотивами.

В группировке персонажей одно из ведущих мест занимает образ повествователя (об этом говорилось в работах исследователей). Думается, что авторская концепция, которой подчинена эта особенность структуры, связана с темой детства. Каждый человек возвращается в него, каким бы трудным, сложным оно ни было, потому что дети живут своими радостями, а сложности осмысливаются с годами. Ощущение полноты жизни у повествователя в тот период, когда он был пятилетним ребёнком, от того, что у него есть родители, сильные, уверенные в себе и своих действиях. С авторитетом отца считаются самые разные взрослые люди, потому рефреном звучит словосочетание «мой отец»: «Тут же у дороги стоит и мой отец – вместе со всеми и как-то наособицу. На его широкой спине скрещиваются взгляды мужиков» [6, 6]. В этой сцене важна деталь пространственной характеристики. В её изображении оксюморонный оттенок: со всеми и - отдельно от других. В структуре фразы ощущается осмысление происходящего уже взрослым человеком, подбирающим слова, не очень уверенным в точности их отбора: «*как-то* наособицу» (курсив наш. – М.И.).

В следующих фрагментах передано чувство гордости мальчика: «Это он поднял село <...>»; «За справедливость <...> поднялся мой отец»; «И

устанавливает её здесь в селе мой отец»; «Мой отец, как всегда, обернулся не сразу. Сначала взвесил – хорош или плох вопрос» [6, 6-8].

По мере усиления напряжения в повествовании остаётся только «отец»: «И отец повёл прищуренным глазом на мужиков. Те посапывали со вниманием»; «А отец, запустив руки в карманы, развернув грудь, поглядывал на всех с победной ухмылочкой»; «Отец кивнул подбородком в сторону дороги». Ослабление напряжения во взаимоотношениях персонажей ощущаем в снова пробивающемся горделивом чувстве: «Все поглядели туда, куда показывал мой отец».

Подобное чувство владеет мальчиком и в той сцене, которую он наблюдает в диалоге-противостоянии двух влиятельных в селе людей: «Они стояли друг против друга – мой отец и Антон Коробов». Портретные характеристики отца мальчика и Антона Коробова даны по контрасту: первый «широк, плечист, словно врос в землю расставленными ногами, взгляд его прям и твёрд <...>», второй – «лёгкий, статный <...>, открытая улыбочка: возьми-ка меня за рупь двадцать, дом отнял, глядишь грозно, а мне – трын-трава!» [6, 10]. Приведённые примеры характеризуют основательность неколебимого Фёдора Васильевича Тенкова и гибкость, готовность к любому повороту событий Антона Ильича Коробова – обладателя парой гнедых коней.

Описание этих красавцев-коней преломлено через восприятие мальчика: «Таких коней не было ни в нашем селе, ни в соседних сёлах, да были ли лучше на всём свете? Лучших и представить нельзя». Своеобразие композиционного решения образа повествователя - в сочетании изображения воспринимаемого им события глазами очевидца и с позиции дистанционного временного осмысления. Повествователь-очевидец «тайно и безумно любил этих коней <...>, временами любил – ничего не мог с собой поделать! – их хозяина Антона Коробова», которого не любили взрослые, в том числе отец мальчика, но любили дети и собаки. Так

проступает тема человека и природы, связанная с темой детства, проблема преемственности поколений.

Понимание сложности характера обладателя коней ощутимо в размышлениях повествователя об этом человеке с высоты прошедшего времени, комментировании деталей личной жизни Антона Коробова, которая теперь осмысливается по-взрослому: «Был он женат на единственной дочери местного купца-богатея Игнашихина <...>. После революции старик Игнашихин с сумой на плече ушёл куда-то на сторону, жить у зятя не стал – неспроста ...» [6, 9]. Автору важно подчеркнуть не только социальные, но человеческие факторы во взаимоотношениях между близкими (ставшими близкими) людьми.

Стремясь постичь авторский замысел, обнаруживаем истоки социальных и нравственных проблем в рассказе В.Тендрякова. Они просматриваются в диалоге бедняка Мирона Богаткина (всё богатство которого ещё неделю назад составляло оцинкованное корыто) и устроителя новой жизни Тенкова. Мирон Богаткин декларирует, что «пролетарием» ему быть «поднадоело», радуется достающейся ему паре «коробовских лебёдок» - коней, которых Коробов от сердца «с мясом» отрывает, предвидя раскулачивание. Мотивирована, однако, логика действий Мирона. Он пытается объяснить вышестоящему Тенкову (предупреждающему о возможных последствиях приобретения коней) причину непонимания между ними различием их нынешнего социального положения: «Ты, Фёдор Васильевич, из мужиков-то, видать, выскочил, не поймёшь...

Коней бери!.. Ни у отца мово, ни у деда такого случая не было, а я пропущу...» [6, 14]. О самом Мироне «досужий люд» - в полифоническом звучании - отзовется: «Растёт репей» [6, 24]. Колочая фраза, но автор ведёт новоявленного героя к самораскрытию истинной мотивации его

действий: «Я, может, денёк *первым* человеком в селе пожить желаю» [6, 25] (*курсив наш - М.И.*).

Авторское отношение к этому персонажу резко проявлено в ситуации купли Мироном железа с крыши великолепного дома Антона Коробова (пятистенок, сложенный им «по брёвнышку»), хозяином которого теперь стал Иван Семенихин, по прозванию Акуля. Автор не наделил сочувствием к разрушаемому ладному строению ни Мирона, с грохотом сдирающего купленную им у Акули железную крышу, ни нового хозяина дома. В группировке персонажей, представляющих сельчан, переселившихся в чужие дома, они выделены крупным планом. При этом в деталях их портретных характеристик очевидны различия: у Мирона Богаткина «неразгибающаяся, очугуневшая от работы» пятерня, «акулёнки» же (Ваня Акуля, жена, дети) представлены автором в сниженной характеристике - глава семьи в праздном времяпровождении, жена «неряшливая», дети неухоженные. Но при этом автору важна деталь, не единожды подчёркнутая: жена несёт «тяжкую квашню», «по всему видать, переносит на новое место прямо с тестом – священный сосуд, дарующий жизнь», «сосуд жизни» [6, 16-17].

Акулёнки и Коробов олицетворяют противоположные полюса изображённой В.Тендряковым жизни сельчан. Между ними Фёдор Тенков, представляющий новую власть.

Подводя итоги, делаем вывод о том, что словесные перепалки с Антоном Коробовым Фёдор Васильевич Тенков выдержал, а вот облик Акули и «акулят» надломил его: «Мой отец сутулил плечи, смотрел в землю. <...> Мои приятели-ребятишки удрали за развесёлым Ваней Акулей. Я не тронулся, не хотел бросать своего отца, почему-то мне было его жаль сейчас» [6, 23]. Кульминационным моментом в развитии сюжета стала встреча с протрезвевшим Акулей: «Я ж ему за дешёвку!.. Реквизуй, Фёдор Васильевич! – Он шёл на пригибающихся ногах, тянул к отцу

длинные трясущиеся руки. А наверху, под синим небом, гремел железом Мирон. – Фё-ё-дор Василь-ич!». Сочувствие мальчика отцу вылилось в сострадание к нему: «Отец резко повернулся и пошёл прочь – тугая широкая спина ссутулена, голова пригнута, почему-то мне опять до боли, до крика стало жаль отца» [6, 26].

В тексте повествования графическая пауза, после которой следует лаконичная информация о новом облике отца, свидетельствующем о внутреннем дискомфорте, неуют, появившихся сомнениях. Они проявлены в деталях портретной и речевой характеристик: «курил, вдруг встряхивался»; «откладывал» газеты, «морщил лоб»; «обрывал себя на полуслове, задумывался». Итогом раздумий звучат его фразы: «Что-то тут не продумано»; «Что-то тут не совсем...»; «Что-то тут у нас...» [6, 26-27].

Композиционное своеобразие определяет и финал произведения, в котором автор напрямую выходит к читателю: «Самое большое, на что я способен, - бросить лишь документальную реплику по ходу дела» [6, 27]. «Реплика» автора о цифрах раскулаченных с 1930 по 1932 годы служит поэтике объективного изображения событий.

Отметим ещё символику фамилии отца главного персонажа – Тенков, автобиографичность имени его сына, к которому отец обращается после заключительного разговора с Коробовым: «Пойдём в дом, Володька... Холодно что-то» [6, 24]. Это автору, Владимиру Фёдоровичу Тендрякову, важно было вернуться в прошлое, чтобы через осмысление личности отца понять его и историю, расставить в ней свои акценты.

В результате проведённой работы делаем вывод о том, что анализ своеобразия композиции, изображения времени и пространства служит выявлению идейно-художественной значимости произведения В.Ф.Тендрякова, что расширит возможности его изучения в

систематическом курсе русской литературы XX века в 11 классе общеобразовательной школы.

В программу профильного уровня изучения литературы в 11 классе можно включить фрагмент из «возвращённой» публицистики В.Ф.Тендрякова «Метаморфозы собственности» (1969 – 1973), впервые опубликованной в 1990 г. Например, такой: «К каким гримасам привела, однако, война против частной собственности!» [7, 135].

Привлечём размышления В.Ф.Тендрякова о поворотах нравственности [8, 148 - 163] и комментарии о них Г.Николаева [4, 170 – 173], как и о судьбе «злосчастной» собственности, которая «сама собой» не станет общей.

5 декабря 2013 года – 90 лет со дня рождения В.Ф.Тендрякова. Новая волна исследований проявит и новые аспекты в изучении его творчества.

Библиографический список

1. Куроедова Т. «И вышла из дыма саранча на землю и дадена была ей власть...». Урок по рассказу В.Тендрякова «Пара гнедых» // Литература (М.: Издат. дом. «Первое сентября») - 1997. - № 29; Данилина Т. Тендряков писал не об этом... [полемика по рассказу В.Тендрякова «Пара гнедых»] // Литература <...>. – 1998. – № 8; Долинина Т.М. Судьба русского крестьянства: по произведениям В.Ф.Тендрякова «Пара гнедых», «Хлеб для собаки» // Уроки литературы / Приложение. к ж. «Литература в школе». – 2005. - № 1.
2. Золотусский И.П. Исповедь Зоила: статьи, исследования памфлеты. – М., 1989.
3. Ланин Б. Современная литература как новая история // Наша школа. – 2010. - № 8 (117).
4. Николаев Г. Перечитывая Тендрякова в XXI веке: к 85-летию со дня рождения писателя// Знамя. – 2008. - № 12.
5. Павлова Н.И. Постижение языка художественного произведения. В.Тендряков. «Пара гнедых». «Хлеб для собаки» // Литература в школе. – 2004. -№ 4.
6. Тендряков В.Ф. Пара гнедых// Тендряков В. Неизданное: проза: публицистика: драматургия / сост. и подгот. текстов Н.Асмоловой-Тендряковой. – М., 1995. (Далее

текст рассказа В.Тендрякова цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.)

7. Тендряков В.Ф. Метаморфозы собственности. Подготовка текста и публикация Н.Асмоловой-Тендряковой // Звезда. – 1990. - № 3.

8. Тендряков В.Ф. Тысяча первый раз о нравственности. Публикация и подготовка текста Н.Г.Асмоловой. Послесловие Геннадия Николаева // Звезда – 2003. - № 12.

9. Тяпугина Н.Ю. Русская литература XIX – XX вв.: Статьи и очерки: Учеб. пособие. – Саратов, 2003.

М.Ю. Белкин
Волгоград, misha_ju@mail.ru

Рассказ В.А. Пьецуха «Шкаф» в 11 классе

Современной русской литературе в школе уделяется незначительное внимание, что зачастую связано не только с нехваткой часов в выпускном классе, но и с неосведомленностью самих педагогов о текущем литературном процессе. Отчасти восполняют этот пробел программы элективных курсов [1], хрестоматии или пособия для учителей [2].

Наряду с вопросом о выборе текста возникает и проблема его подачи, методики изучения: нужно учесть характер аудитории и такие факторы, как «конец года», «нежелание самостоятельно читать», «предэкзаменационная пора».

В данной работе рассматривается вариант решения обозначенных задач на примере рассказа В.А. Пьецуха «Шкаф».

Творчество В.А. Пьецуха (1946) не обделено вниманием критики, хотя монографические исследования о нем отсутствуют. Замечания о творческом своеобразии писателя сводятся к тому, что в центре внимания автора – проблема русского национального характера, которая

раскрывается через пародию, иронию и анекдотические сюжетные коллизии.

О «жгучей» современности прозаика, о его попытке сказать, что «так жить нельзя», не без пафоса пишет Е.Ю. Сидоров: «Быть русским в современном мире, когда отечество в разломе и гражданском неблагополучии, — огромная ответственность ... плохо осознаваемая ... многонациональным народом, который так и не освободился до конца от рабства и раболепства перед властью, перед господством политики над законом. А без духовной свободы и настоящего, а не фиктивного (вроде новоявленной “Общественной палаты”) гражданского общества возрождение России невозможно» [3].

Проблематика рассказа В.А. Пьецуха «Шкаф» (1997) очевидно вписывается как в контекст современной российской действительности, так и в круг «вечных» отечественных проблем, а фабульное действие при этом выглядит «анекдотично»: на 20-летие сценической деятельности в 1948 году актрисе Ольге Чумовой дарят шкаф, куда она забирается после ареста мужа, прячась от чекистов, и где живет в течение 6 лет. Когда приходит известие, что дело супруга закрыто, Ольга выходит из шкафа, «воротившись в живую жизнь», но на следующий день снова оказывается в этом же шкафу.

При этом рамки времени действия в рассказе достаточно широки. Прежде чем попасть в квартиру актрисы, шкаф «лет тридцать простоял в меблированных комнатах «Лисабон» ... потом в помещении губпросвета... потом в городской военной комендатуре», а в театре «отслужил он ... пятнадцать лет»[4]. Таким образом, «жизнь» шкафа начинается еще в конце 19 века, а последняя дата, упоминаемая в рассказе, - 1960 год, когда Ольга Чумовая защитила кандидатскую диссертацию по биологии. И этот 70-летний период — история жизни не только отдельного человека, но и история целой страны, история утраты свободы.

В рассказе «Шкаф» одним из ведущих, наряду с проблемой русского национального характера, является вопрос о подлинном существовании человека, подлинной личности, реальности бытия в целом.

«Шкаф» - это попытка понять современного русского человека и определить границы его абсурдного состояния.

Структурным принципом сюжета в рассказе становится двуплановость, что соответствует оппозиции «подлинное-мнимое». Мир рассказа зыбок и фантасмагоричен, и понять, где истина, а где фальшь, порой не представляется возможным.

Специфика сюжета раскрывается через его взаимоотношения с фабулой и несовпадение «рассказываемых событий» и «события рассказывания». Последнее обнаруживается в том, что жизнь героини в шкафу является центром повествования; здесь время сгущается, замедляется, и создается ощущение, что 6 лет пребывания в шкафу растягиваются на целую человеческую жизнь.

Несовпадение фабулы и сюжета наиболее отчетливо проявляет себя в развязке рассказа, когда фабульная развязка остается «незамеченной» (героиня выходит в «нормальную жизнь», становясь ученым), а сюжетная воплощает в себе амбивалентную по сути анекдотичность.

Основные мотивы рассказа формируются в экспозиции, превращаясь в лейтмотивы, которые порождают сюжетные ходы и мотивируют поведение героев. К этим мотивам можно отнести «бутафорство», «актерство», «мотив решетки»; кроме того, следует отметить мотив «подменной», чужой жизни, фальши как нормы существования.

Сюжетообразующая функция хронотопа заключается в создании «пульсирующего» пространства и «четвертого измерения». Мир героини то сужается до размеров платяного шкафа, то расширяется до понимания

законов мироздания или, во всяком случае, законов существования советской системы.

Ограниченность пространственного бытия позволяет углубиться в свой внутренний мир, переосмыслить свою жизнь и понять, что «ненормальная» жизнь в шкафу лучше «нормальной» за пределами его стенок.

Самопознанию способствует и мир культурных кодов, интертекст. Ключевым в сюжете является способ формирования завязки через стилистический контрапункт, через взаимодействие трех взаимопересекающихся речевых пластов: линейного и одномерного официально-делового со стереоскопическим и объемным художественным, а также с призрачным и распадающимся псевдонаучным.

Кульминация и развязка зеркально отражаются друг в друге. Сначала Ольга залезает в шкаф, чтобы уйти из мира живых, мира нормы в небытие, «умереть», оставшись живой, а в конце, выбираясь из шкафа, понимает, что «нормальный» мир более мертв, чем тот, из которого она вышла. Поэтому героиня возвращается из одного абсурдного бытия в другое, и какое из них «абсурднее», сказать невозможно.

Нельзя не заметить, что Ольга Чумовая меняется, отказываясь от фальши и притворства, словно пробуждаясь к подлинной жизни, но цена победы над собой – деформация сознания, возможность дальнейшего существования в рамках вечного российского «футляра».

Ход работы над рассказом определяется «медленным чтением» с остановками по технологии критического мышления. Текст произведения заранее учащимся не объявляется.

Урок рассчитан на 2 часа в 11 классе и проводится в конце учебного года при изучении темы «Современная русская литература».

Произведение, выбранное для анализа, позволяет обратиться и к литературе 19 века, связать классику и современность.

Предварительная работа – опережающее индивидуальное задание по творческому пути писателя.

Урок начинается с чтения рассказа М. Жванецкого «Я жду». Цель этого этапа – создать проблемное поле для дальнейшей работы, поставить те вопросы, которые будут обсуждаться впоследствии: соотношение личности и мира, искажение нормы как типичная ситуация русской жизни.

Сообщение учащегося – второй этап работы. В сообщении необходимо отметить интерес автора к проблеме русского национального характера, продолжение и развитие традиций русской классики, прежде всего А.П. Чехова и М.Е. Салтыкова-Щедрина, отнесение творчества писателя к иронической прозе.

Необходимые материалы и интервью писателя учащийся сможет найти на сайте <http://www.enas.ru/hl/piet/piet.htm>

Знакомство со своеобразием творческой манеры Пьецуха позволяет перейти к 3 этапу урока – анализу высказывания писателя, используемого в качестве эпиграфа к уроку («...нигде так искрометно не бежит время, как в России, хотя по существу в ней не меняется ничего...»), а также осмыслению заглавия рассказа.

Прогнозирование содержания по заглавию – важнейший этап работы по технологии критического мышления, один из приемов обучения пониманию текста.

Приводим примерные вопросы данного этапа урока.

- Каковы основания этого утверждения Пьецуха? Свяжите это утверждение с рассказом Жванецкого и биографической справкой о Пьецухе.

- Согласны ли с этим «тезисом»?

- Как понимаете словосочетание «искрометно бежит»? Подберите синонимы. Сделайте замену. Сравните с авторским текстом.

- Рассказ, который мы будем читать, называется «Шкаф» (1997).
Какие ассоциации, в том числе литературные, вызывает это заглавие?

- Спрогнозируйте сюжет, исходя из заглавия и той информации о Пьецухе, которой уже располагаете.

Текст рассказа «разбивается» на 5 неравных частей в соответствии с основными этапами сюжета. На каждом этапе «медленного чтения» нужно возвращаться к предыдущим «прогнозам» и сопоставлять их с новой информацией, спрашивая о том, насколько ожидаемой/неожиданной была эта новая информация.

Ключевым становится вопрос о том, почему писатель в 1990-е гг. обращается к истории, случившейся в 1950-е гг.

Итоги подводятся в слове учителя, а не учеников, поскольку в слове присутствует значительная доля обобщения, которая должна быть переосмыслена учащимися в их творческих работах на заключительном этапе урока (синквейны).

В результате приходим к выводам, что вопрос о том, как противостоять хаосу, сменяется у Пьецуха вопросом «как человеку жить внутри хаоса?». У Пьецуха голос рассказчика как будто слит с голосом автора. Он бесстрастным, иногда ироничным тоном, хотя и с некоторой отстраненностью, выражает чеховскую мысль о неблагополучии жизни вообще.

Здесь абсурд становится не художественным приемом, а характерной чертой самой действительности. Предельно алогичны взаимоотношения человека и среды, нелеп и сам человек, привыкший воспринимать бытовой хаос как единственно возможную форму своего существования [5].

В качестве домашнего задания предлагаются вопросы разных уровней: творческий и репродуктивный - в зависимости от состава класса[6].

Работа, проведенная по данному плану, знакомит учащихся с особенностями современной прозы, расширяет контекст их чтения, способствует активизации познавательной деятельности.

Библиографический список

1.Ланин Б.А. Современная русская литература: Программа элективного курса для учащихся 10-11 классов. –М.: Вентана Граф, 2004.

2.Русская проза конца XX века: хрестоматия. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2007; Русская литература последних десятилетий: Конспекты уроков для учителя.11 класс/Под ред. В.Г. Маранцмана// URL: http://www.prosv.ru/ebooks/Marancman_Rus_liter_11kl/index.html

3. Сидоров Е.Ю. Рассуждение о писателе Пьецухе // Знамя. – 2007.-№ 6.URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/6/si12.html>

4. Пьецух В.А. Шкаф // Новый мир. – 1997. – № 2. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/2/pjezuh.html.

5. Маркова Т.Н. Абсурд как способ конструирования художественного мира Пьецуха// Тезисы IV Всероссийской с международным участием научной конференции «Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе». – Томск, 2011. URL: http://www.tspu.edu.ru/nauka/files/file/doc/tezisi_.doc

6.Белкин М.Ю. Человек и мир в рассказе В.А. Пьецуха «Шкаф» // Русский язык и литература. Все для учителя. – 2012. – № 5. – С.5-8.

СОДЕРЖАНИЕ

1. ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

Л. А. Р а х м а н о в а. Литература XVIII века в сети Интернет: актуальные проблемы (на материале сайта Пушкинского Дома)	4
Л. Я. В о р о н о в а. Научно-просветительская деятельность Общества любителей русской словесности в память А.С.Пушкина в 1916-1918 гг.	9
А. Н. П о л о с и н а. Жан-Жак Руссо, В. А. Жуковский и Лев Толстой о смертной казни	15
Н. Е. М у з а л е в с к и й. «Материалы...» Гончарова к статье о драматургии Островского	22
А. А. Д е м ч е н к о. Н.А. Добролюбов в тисках цензуры	29
А. Н. П а ш к у р о в. В.Н. Азбукин и его концепция Пушкинского Мифа	35
Ю. С. Р о м а й к и н а. С. Ю. Копельман – редактор «Шиповника»...	40

2. ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В. Ш. К р и в о н о с. 'Африка' в пьесе Чехова «Дядя Ваня»	48
А. В. С о ф ь и н а. Искусство словесного портрета в мемуарах М.В. Волошиной-Сабашниковой «Зелёная змея».....	53
Т. И. Д р о н о в а. Нравственно-философская проблематика повестей М.А. Алданова 1930-х годов.....	59
Л. И. З о т о в а. Предметно-вещный мир малой прозы Р. Киплинга 1880-х годов	65
Н. В. Б о р о д е н к о. Символ реки в романе Г.Гессе «Сиддхартха»...	71
Р. Р. И з м а й л о в. Поэтическое богословие Семёна Липкина	78
Т. С. К а р п о в а. Мифологизм в романе К. Вагинова «Труды и дни Свистонова»	86

3. ИДЕИ И ФОРМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

М. Е. М у з а л е в с к и й. Коммуникативные стратегии Игоря и Святослава в «Слове о Полку Игореве».....	99
Ю. Н. Б о р и с о в. «Вальс Маргариты»: из наблюдений над музыкальной партитурой романа М. Булгакова	107
Т. Д. Б е л о в а. Проблема национальной идентичности в цикле рассказов М.Горького «По Руси»	114
Р. А. Б а к и р о в. Потенции литературной маски «простака» в поэзии Н.А. Львова.....	122
О. В. Ж у р ч е в а. Тема детства как новая реализация идеи судьбы в новейшей драматургии.....	127

Л. В. З и м и н а. О поэтике заглавий сказок и сказочных циклов Л. Петрушевской	134
Т. А. С т р и ж е в с к а я. Культурный герой и трикстер в романе Д. Харрис «Джентльмены и игроки».....	142
Ю. А. А н т о н о в а. Двойничество в романе Луиз Эрдрик «The Antelope Wife».....	147

4. ПОЭТИКА И ГЕНЕЗИС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

О. М. Б у р а н о к. «Слово похвальное о преславной над войсками свейскими победе...» Феофана Прокоповича: художественные особенности	156
Н. Б. А л д о н и н а. К творческой истории повести А.В.Дружинина «Пашенька».....	162
Н. В. М о к и н а. Образ Кудеярова в романе А.Белого «Серебряный голубь»: к проблеме источников.....	172
Н. А. Б у р а н о к. Поэтика трагедии Эсхила «Прометей прикованный».....	179
Е. А. Г о р б у н о в а. Псалмы в период Реформации.....	185

5. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ И ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Т. И. А к и м о в а. Галантность в идеологии просвещенного абсолютизма Екатерины II: к постановке проблемы	191
М. А. Г о р б а т о в. Былинно-сказочная традиция в поэтике исторического романа М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»	197
В. В. С м и р н о в а. Гоголевские реминисценции в «Бедных людях» Ф. М. Достоевского.....	203
Б. А. М и н ц. Сюжет ветхозаветной Книги Исход в лирике акмеистов: к проблеме художественной парадигмы.....	208
А. В. Г у с е в. Рецепция классических сюжетов в трагедии Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь или Шаги Командора».....	215
Т. Н. А н д р е ю ш к и н а. Традиции поэтической школы Брехта в современной немецко-румынской поэзии.....	220
Я. М. Р а х и н ш т е й н. Интердискурсивность романа К. Исигуро «Когда мы были сиротами».....	227
Г. В. К у ч у м о в а. Немецкий роман конца XX века: поиски духовных ориентиров в диалоге культур «Запад-Восток»	232
Е. К. Р е в а. Повесть в жанровой системе чеченского журнала «Нана»: этнокультурный аспект.....	238

6. СЮЖЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Т. А. Волоконская. Бегство носа и бегство автора (К вопросу о соотношении сюжета и стилистики повести Н.В. Гоголя «Нос»).....	247
А. Ю. Смирнова. Воплощение в англоязычных переводах сюжета сборника И. А. Бродского «Новые стансы к Августе».....	253
Н. Н. Левакин. Проблема поиска счастья и её художественное воплощение в произведении А. и К. Смородинных «На свете счастья нет...».....	260
С. Ю. Павлова. Риски литературного творчества: галантные сочинения и судьба аристократа в «Мемуарах» Бюсси-Рабютена.....	263
А. В. Луканова. Формула авантюрного романа в романе «Mercure» «Ртуть» Амели Нотомб.....	269
И. В. Некрасова. Романы Елены Чижовой: особенности организации сюжета и повествования.....	275

7. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

В. В. Биткинова. «Единство времени и места» в историософии Александра Городницкого.....	283
Е. Г. Берсенева. Философия сна-гротеска в романах М.А. Булгакова.....	289
К. Д. Фоменко. Игра с пространством в повести Вивана Денона«Point de lendemain».....	297
И. М. Мельникова. Изоляция как язык в лирике Элизабет Ланггессер.....	303
С. М. Болгова. Проект В. Леванова «Сны Тольятти» в контексте современной документальной драмы.....	309
В. Н. Иванов. Первично-эмоциональный образ детства в вокальном цикле М.П. Мусоргского «Детская».....	315

8. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Т. А. Каясова. Изучение биографии писателя на интегрированных уроках в начальной школе	320
О. В. Лапшина. Образ А. С. Пушкина в лирике М. И. Цветаевой: учебно-методические материалы для изучения в школе и вузе.....	325
М. И. Ионов. Тема коллективизации в школьном изучении («Пара гнедых» В.Ф. Тендрякова)	334
М. Ю. Белкин. Рассказ В.А. Пьецуха «Шкаф» в 11 классе....	341

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ

Акимова Т.И. – 191

Алдони́на Н.Б. – 162

Андре́юшкина Т.Н. – 220

Антонова Ю.А. – 147

Бакиров Р.А. – 122

Белкин М.Ю. – 341

Белова Т.Д. – 114

Берсенева Е.Г. – 289

Биткинова В.В. – 283

Борисов Ю.Н. – 107

Болгова С.М. – 309

Бороденко Н.В. – 71

Буранок Н.А. – 179

Буранок О.М. – 156

Волоконская Т.А. – 247

Воронова Л.Я. – 9

Горбатов М.А. – 197

Горбунова Е.А. – 185

Гусев А.В. – 215

Демченко А.А. – 29

Дронова Т.И. – 59

Журчева О.В. – 127

Зими́на Л.В. – 134

Зотова Л.И. – 65

Иванова В.Н. – 315

Измайлов Р.Р. – 78

Ионова М.И. – 334

Карпова Т.С. – 86

Ионова М.И. – 333

Каясова Т.А. – 320

Кривонос В.Ш. – 48

Кучумова Г.В. – 232

Лапшина О.В. – 325
Левакин Н.Н. – 260
Луканова А.В. – 269
Мельникова И.М. – 303
Минц Б.А. – 208
Мокина Н.В. – 172
Музалевский М. Е. – 99
Музалевский Н.Е. – 22
Некрасова И.В. – 275
Павлова С.Ю. – 263
Пашкуров А.Н. – 35
Полосина А.Н. – 15
Рахинштейн Я.М. – 227
Рахманова Л. А. – 4
Рева Е.К. – 238
Ромайкина Ю.С. – 40
Смирнова А.Ю. – 253
Смирнова В.В. – 203
Софьина А.В. – 53
Стрижевская Т.А. – 142
Фоменко К.Д. – 287