

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Костромской государственный университет»
(КГУ)

**ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Выпуск 8

Кострома
2022

ББК 83.3(2=411.2)я43
Д 853

Печатается по решению редакционно-издательского совета КГУ

Редакционная коллегия:

Н. Г. Коптелова (научный редактор),
В. Г. Андреева, А. К. Котлов (ответственный редактор)

Рецензенты:

кафедра отечественной филологии
Ивановского государственного университета;
А. А. Федотова, доктор филологических наук,
доцент кафедры русской литературы Ярославского государственного
педагогического университета им. К. Д. Ушинского

Д 853 **Духовно-нравственные основы** русской литературы : сборник научных статей / науч. ред. Н. Г. Коптелова ; отв. ред. А. К. Котлов. – Кострома : Костромской государственной университет, 2022. – Вып. 8. – 100 с.

ISBN 978-5-8285-1215-7

Сборник научных статей подготовлен на основе материалов Восьмой Международной научно-практической конференции «Духовно-нравственные основы русской литературы» (Кострома, 14–15 мая 2021 года).

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

ББК 83.3(2=411.2)я43

16+

ISBN 978-5-8285-1215-7

© Костромской государственной
университет, 2022

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Конференция, по материалам которой в данном сборнике представлены научные статьи, состоялась в Костромском государственном университете 14–15 мая 2021 г. Это было уже восьмое по счету собрание литературоведов, лингвистов, педагогов высшей и средней школы, объединенных любовью к русской словесности, желанием не утратить, а, напротив, укрепить знание о ее духовно-нравственном потенциале.

История конференции связана с развитием научной литературоведческой школы на кафедре литературы Костромского государственного педагогического института имени Н. А. Некрасова, долгое время руководимой доктором филологических наук, профессором Юрием Владимировичем Лебедевым. Первое научное собрание, посвященное изучению духовно-нравственных основ русской литературы, состоялось 2–3 марта 2007 г. С той поры раз в два года в Кострому съезжаются ученые, для которых исследование поэтики литературы не мыслится без обращения к духовно-нравственным скрепам национальной словесности (архив сборников научных статей по материалам научных собраний размещен на странице конференции в сети Internet: <https://ksu.edu.ru/conf-dnor1/>).

Восьмая Международная научно-практическая конференция «Духовно-нравственные основы русской литературы» была посвящена 200-летию со дня рождения двух выдающихся русских литераторов – Федора Михайловича Достоевского и Николая Алексеевича Некрасова. Первый раздел предлагаемого сборника («Творчество Ф. М. Достоевского и Н. А. Некрасова и русская литература») поэтому посвящен исследованию проблем как поэтики их произведений, так и «отражениям» их творчества в последующей русской литературе (К. Н. Леонтьев, Б. А. Садовский, В. В. Набоков, И. А. Дедков и др.).

Статьи второго раздела сборника («Духовно-нравственные искания русской литературы») отсылают к широкому пространству отечественной словесности – от древнерусской («Житие Александра Невского») до современной (Г. Яхина, Д. Гуцко) литературы – в контексте ее эстетических и духовно-нравственных исканий.

Заключительный раздел («Духовно-нравственные основы литературы в школьном и вузовском изучении») раскрывает некоторые ключевые проблемы в преподавании отечественной словесности в целом, а также таких ее сторон, как родная и региональная литература.

Научные статьи, включенные в сборник, будут интересны как профессиональным историкам литературы, так и преподавателям и студентам-филологам.

РАЗДЕЛ I. ТВОРЧЕСТВО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И Н. А. НЕКРАСОВА И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

УДК 821.161.1.09"19"

А. А. Юдникова

*Костромской государственной университет
alionaku1992@mail.ru*

ОПТИНА ПУСТЫНЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» И ОЧЕРКЕ К. Н. ЛЕОНТЬЕВА «ОТЕЦ КЛИМЕНТ...»

В статье анализируются основные механизмы создания художественного образа Оптиной пустыни, устанавливается связь религиозно-философских взглядов писателей с созданным художественным образом монастыря, обосновываются основные сходства и различия в изображении образа Оптиной пустыни у Достоевского и Леонтьева на основе их религиозно-философских позиций.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, К. Н. Леонтьев, Оптина пустынь, полемика, художественный образ.

Alyona A. Yudnikova

Kostroma State University

OPTINA PUSTYN AS AN ARTISTIC IMAGE IN ROMAN F. M. DOSTOEVSKY "THE BROTHERS KARAMAZOV" AND THE SKETCH BY K. N. LEONTIEV "FATHER KLIMENT..."

The article analyzes the main mechanisms for creating the artistic image of the Optina Hermitage, establishes a connection between the religious and philosophical views of the writers and the created artistic image of the monastery, substantiates the main similarities and differences in the image of the Optina Hermitage by Dostoevsky and Leontiev on the basis of their religious and philosophical in position.

Keywords: F. M. Dostoevsky, K. N. Leontiev, Optina Pustyn, polemics, artistic image.

Во второй половине XX века отечественное литературоведение совершило качественный скачок в осмыслении феномена Ф. М. Достоевского, в науке утвердился принцип прочтения текста сквозь призму христианской культуры и традиции, стала переосмысливаться система образов в романах писателя. Большие исследования творчества К. Н. Леонтьева стали появляться только в последнее двадцатилетие, это объясняется тем, что идеи писателя о развитии цивилизаций, либерализме, прогрессе, об отношениях России с Западом и Востоком, о православии вновь стали актуальны и востребованы.

Два этих писателя XIX века являлись не только гениальными художниками слова, но и талантливими мыслителями. Они обращали внимание современников на ту духовную брешь, которая образовалась в России в послепетровскую пору, искали пути развития русской нации, предупреждали об опасности отступления от православных святынь.

На первый взгляд близкие по своим устремлениям, Достоевский и Леонтьев оказались, по словам В. В. Розанова, в «размолвке». А причиной этому послужило различие в понимании сути русского православия. Полемика писателей вылилась на страницы их произведений, где в художественном образе Оптиной пустыни авторы смогли выразить собственный взгляд на то, какой должна быть православная церковь и что лежит в ее основе.

В соответствии с концепцией литературных взглядов можно по-разному подходить к трактовке понятия «художественный образ». Следует учитывать, что художественный образ не является прямым отражением действительности, это всегда субъективно-авторское видение мира. При этом он включает в себе идейную нагрузку, выполняет определенную функцию в произведении. Художественные образы «не просто воспроизводят единичные

факты, но сгущают, концентрируют существенные для автора стороны жизни во имя ее оценивающего осмысления» [7, с. 60].

Художественный образ складывается не только из авторской идеи и восприятия действительности, но и из способности читателя воспринять авторский замысел, трактовать его. Отсюда вытекают дуальная природа художественного образа и неоднозначность его трактовки. Это позволяет с особым вниманием отнестись к сопоставительному анализу образа Оптиной пустыни в произведениях Достоевского и Леонтьева.

В литературоведении является общепринятой мысль о том, что в образе монастыря у Достоевского изображена именно Оптина пустынь, на это указывают эпизоды, в которых прямо рассказывается история становления Оптинского старчества, перечисляются великие старцы и описываются монастырские окрестности. Интересными и живописными являются эпизоды общения старца с народом, они списаны с реальных сцен, увиденных Достоевским в Оптиной. Толпу простых баб, мужиков, знатных барышень и господ можно было всегда увидеть у скита, где проживал старец Амвросий. Изображенное в романе общение старца с прихожанами выполняет сразу несколько функций:

- дает представление о жизни в Оптиной, погружает в атмосферу монастыря;
- показывает одну из главных черт Оптинского старчества – открытость «мирской жизни»;
- выполняет идейную функцию, т. е. связь церкви с народом, ответственность ее за духовное состояние общества.

В романе Достоевского одной из главных сложностей является полифоничная организация коммуникативной структуры текста. В связи с этим, прежде чем переходить к трактовке лексических средств, использующихся в описании монастыря, необходимо определить, кому принадлежит высказывание. Это важно для осуществления глубокого анализа с постижением идейного замысла автора. Мы можем выделить несколько уровней коммуникативной организации:

1) слова, принадлежащие строго рассказчику (прибегая к классификации Н. А. Николиной, отнесем данный тип повествователя к смешанному типу, свойственному произведениям Достоевского. Несмотря на то что образ повествователя обрисовывается в глазах читателя довольно четко, при этом активных действий в романе он не выполняет, играет роль рассказчика, доверенного лица. Речь повествователя достаточно сдержанная, наполняется прилагательными в превосходной степени, наречиями меры и степени: *до того много приходили, столь тонкую прозорливость, самое мрачное, очень многие любили всем сердцем и т.п.* Слова приобретают эмоциональную окраску с положительным статусом);

2) слова, принадлежащие строго героям рассказа;

3) авторские ремарки (к упомянутым фактам или предметам-символам);

4) слова автора, вовлеченные в чьи-либо монологи;

5) несобственно-прямая речь героев;

6) монологи героев, которые практически полностью воссоздают слова, сказанные реальными людьми. (Например, сцена общения старца с безутешной матерью. Согласно воспоминаниям А. Г. Достоевской, эта сцена была введена в роман после общения самого писателя со старцем Амвросием. Слова романного старца полностью совпадают со словами старца Амвросия, сказанными Достоевскому при личной беседе.)

Анализируя лексический строй каждого уровня, можно сделать вывод, что образ «подгородного монастыря» амбивалентен. Двуполярность этого образа раскрывается не только на лексическом уровне, но и в образной системе. Так, противопоставление старца Зосимы и отца Ферапонта выводят амбивалентность образа монастыря на идейный уровень, который раскрывает авторский взгляд на вопросы ключевых моментов православной веры. Отец Ферапонт становится в романе не просто противником старчества, а представляет

собой иную сторону монашества, несколько мрачную и даже фанатичную, но которая имела место в православных монастырях. Стоит также вспомнить эпизод чтения Евангелия над умершим старцем Зосимой и ропот братии о «тлетворном духе», который был замечен, а также вразумления о. Паисием тех, кто «соблазнился».

Кроме того, амбивалентность образа монастыря достигается разнохарактерными репликами в адрес монастырского уклада.

При этом образ оптинского монастыря становится зеркалом для героев, что отражает их духовное состояние. Те слова, которые употребляют герои по отношению к Оптиной пустыни, не только создают образ монастыря, но и характеризуют самих героев. Так, в случае с помещиком Миусовым, который представлен повествователем как атеист. Несобственно-прямая речь Миусова подтверждает наше предположение: «могилки эти, должно быть, обошлись дорогонько хоронившим за право хоронить в таком “святом” месте» [2, с. 86]. Реплика показывает пренебрежительное отношение героя к монастырю и монастырскому укладу: использование уменьшительно-ласкательных суффиксов с оттенком пренебрежения (могилки, дорогонько), а также ирония «в таком святом месте», где должны быть почет и трепет. Напросившись в монастырь из любопытства, ожидая пышной встречи, Миусов разочарован, и, как отмечает уже сам автор, «простая либеральная ирония переродилась в нем почти что уж в гнев» [2, с. 87]. Исходя из его словесных оборотов, можно сделать вывод, что этому герою вовсе несвойственно религиозное миропонимание и уважительное отношение к святыням. Совсем другое восприятие Оптиной у Алексея Карамазова: восторженная речь, полная возвышенной лексики, прилагательных в превосходной степени и лексем с семантикой добра и любви, говорят о чистой душе этого героя и его искренней вере.

Отметим также множественное употребление словосочетаний с наречными словоформами «всю», «всей» по отношению к пространственному охвату городов, откуда прибывали паломники, что подчеркивает обширность территории, на которой распространилась весть о монастыре, рисует открытое пространство, в центре которого находится Оптина пустынь. Далее это поддерживается употреблением лексем с контекстно-противоположным значением: *простолудины – самые знатные люди*, что выводит читателя из сугубо пространственной характеристики и включает в субъектную организацию. Затем используется троекратный повтор местоимения “свой” при характеристике просьб, с которыми обращаются прихожане к старцам. Это говорит об интимности отношений, которые устанавливались между старцем и прихожанами.

Достоевский, с его любовью к образу Христа, воспринимал христианство через призму любви и жертвенности. Эту черту он и увидел в оптинских старцах и других православных подвижниках, ее же сделал основой образа Оптиной пустыни.

Леонтьев относился к той ветви православного монашества, которая славится своей строгостью, а иногда даже суровостью. В христианстве он видел, прежде всего, тяжелый путь спасения личной души, страх Божий и «трепетание греха». Христоцентричность веры, которая наблюдалась у Достоевского, не была понятна и близка Леонтьеву. Здесь и кроется зерно полемики, которая возникла между писателями.

В очерке Леонтьева основными элементами, которые создают образ Оптиной пустыни, являются пейзажные зарисовки и образная система. Внешнее описание Оптиной Пустыни и окружающей ее природы развернуто и поэтично, оно проникнуто светлыми тонами, в этих пейзажных зарисовках чувствуется восхищение самого автора. Его особое отношение к монастырю отразилось и в том, с каким трепетным чувством он говорит об устройстве монастырской территории: «Надо заметить, что помимо всех собственно духовных сокровищ Оптиной самый вид этой пустыни привлекателен и действует на воображение людей даже и вовсе не особенно набожных» [3, с. 450]. Далее Леонтьев рисует прекрасную панораму, которую может наблюдать любой, кто приедет в монастырь, но для Леонтьева этот вид не толь-

ко привлекателен, он «успокоителен, величав» [3, с. 450]. Описание Оптиной начинается с пространственной характеристики этого места. Обратим внимание на то, что взгляд писателя не сосредоточен на одной точке, автор пытается охватить окружающее его пространство полностью: «Сзади эта бесконечная синева векового бора, теряющаяся вдаль. Вблизи эти исполинские сосны и ели, перемешанные с чернолесьем, спереди обширные луга, реки, рощицы вдаль, этот городок в стороне, как-то кстати напоминающий и о “мирской жизни”... Все это в самом деле прекрасно» [3, с. 452].

Вместе с писателем мы устремляем свой взгляд то в глубокие дали, то рассматриваем более близкие детали пейзажа. При этом автор подчеркивает гармоничность словесно нарисованной им картины, по Леонтьеву, в этом месте все устроено «кстати», т. е. так, как и должно быть. Вековые деревья соседствуют с монастырем, местом духовного просветления человека, но здесь же, вблизи, находится городок с его земной суетой. Городок несравнимо мал в соотношении с исполинскими соснами. Этим соотношением городка и вековых деревьев, расположенных близ Оптиной пустыни, автор будто бы хотел показать незначительность и временность земной жизни, при этом огромное значение и бесконечность жизни духовной. Такое соседство делает человеческую жизнь и веру нерасторжимыми элементами мироздания.

Автор в полной мере использует прием контраста в перечислении объектов, которые применяются для создания пейзажа. Это выражено, прежде всего, на лексическом уровне: бор – река – луга. На первый взгляд, нельзя заметить какого-то особенного противопоставления этих объектов, но если углубиться в текст и картины, которые рисует нам воображение, то становится ясно, что от заполненного пространства (бор, синева бора, исполинские сосны и ели, чернолесье) писатель переходит к открытому и бескрайнему (луга, река, рощицы). Лексемы, которые мы встречаем в описании внешнего окружения Оптиной пустыни, создают в воображении читателя картину, свойственную искони русскому пейзажу. Стоит обратить внимание не на само значение этих слов, а на объекты, которые предстают нам в воображении, когда мы произносим или читаем слова, их обозначающие. Именно тогда становится ясен панорамный взгляд писателя и воздействие его на восприятие оптинской обители.

Леонтьев главным героем своего очерка избирает иеромонаха о. Климента. Это строгий монах, стремящийся к порядку во всем и «трепещущий греха», но при этом образованный человек, интересный собеседник и умелый «катехизатор».

Если к старцу Зосиме у Достоевского идет простой русский народ для получения утешения, облегчения души и за помощью в разрешении сложных вопросов, то к о. Клименту приходят за разъяснением христианских истин и умными доводами. Старец Зосима исцеляет души других людей – о. Климент ищет спасения только для своей.

Это ключевое различие главных героев в контексте оптинского мира коренным образом влияет и на восприятие образа Оптиной пустыни. Если у Достоевского на первый план выходит образ светлого, радостного православия, то у Леонтьева ключевой основой Оптиной пустыни является ревность веры, понуждение и трепетание греха.

При этом Леонтьев не избегает упоминать о старчестве, как уникальном оптинском явлении, знакомит читателя с историей его развития. Но ключевая фигура о. Климента, история его православного пути выходят на первый план, тем самым оказывая влияние на созданный образ Оптиной пустыни.

Заметим, что полярный взгляд писателей на то, каким должно быть истинное православие, отражение своих взглядов в художественном образе Оптиной пустыни не помешало появлению в нем схожих мотивов.

Достоевский и Леонтьев создали своеобразный оптинский мир внутри мира земного. Образ этого оптинского мира так же амбивалентен, как и человеческая жизнь, но в нем есть надежда на спасение и указание пути, на котором это спасение возможно.

Таким образом, приемы создания образа Оптиной пустыни у Достоевского и Леонтьева различны, что обусловлено жанровой спецификой и идейным замыслом произведений. Но в основе создания образа Оптиной пустыни находятся главные герои произведений: старец Зосима у Достоевского и иеромонах Климент у Леонтьева. В этих героях заключен авторский взгляд на то, что есть православие и какой является Оптина пустынь как символ возрождения веры в 60-е года XIX века.

Литература

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002.
2. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. Л.: Наука, 1991. Т. 9–10.
3. Леонтьев К. Н. Полное собр. соч.: в 12 т. Т. 6. Кн. 1: Воспоминания, очерки, автобиографические произведения 1869–1891 / сост. В. А. Котельников. СПб.: Владимир Даль, 2003.
4. Лосский Н. О. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953.
5. Мякишева О. В. Языковые средства с пространственной семантикой и их роль в создании художественного образа // Вестник АГТУ. 2005. № 5 (28). С. 121–127.
6. Николина Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003.
7. Хализев В. Е. Теория литературы. 4-е изд., испр. и доп. М., 2004.
8. Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. 2-е изд., доп. М.: Худ. лит., 1986.

УДК 821.161.1.09"19"

А. В. Кораблева

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского
korableva.alena.98@bk.ru

МОТИВЫ СМЕХА, РАЗВЕНЧАНИЯ И ГОРДЫНИ КАК СПОСОБ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА НИКОЛАЯ СТАВРОГИНА)

Статья представляет собой анализ функционирования в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» мотивов смеха и развенчания, а также сопутствующего им мотива гордыни. Автор приходит к выводу о том, что большинство персонажей романа наделены невероятной гордыней и оттого боятся публичного осмеяния, карнавального развенчания. На примере образа Николая Ставрогина автор доказывает, что истоки болезни «детей» лежат в болезни их «отцов». Помимо прочих функций, Николай Ставрогин выполняет в романе функцию карнавального режиссера, показывающего моральную деградацию представленного в произведении общества.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, роман «Бесы», карнавальная культура, мотив смеха, мотив гордости, карнавальные развенчания.

Alyona V. Korableva

Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky

MOTIVES OF LAUGHTER, DEBUNKING AND PRIDE AS A WAY TO CHARACTERIZE THE CHARACTERS OF THE NOVEL “DEMONS” BY F. M. DOSTOEVSKY (ON THE EXAMPLE OF THE IMAGE OF NIKOLAI STAVROGIN)

The article is an analysis of the functioning of the motives of laughter and debunking, as well as the accompanying motive of pride, in F. M. Dostoevsky's novel “Demons”. The author comes to the conclusion that most of the characters in the novel are endowed with incredible pride and therefore are afraid of public ridicule, carnival debunking. On the example of the image of Nikolai Stavrogin, the author proves that the origins of the illness of “children” lie in the illness of their “fathers”. Among other functions, Nikolai Stavrogin performs the function of a carnival director in the novel, showing the moral degradation of the society represented in the work.

Keywords: F. M. Dostoevsky, novel “Demons”, carnival culture, laughter motif, pride motif, carnival debunkings.

Полемический роман Ф. М. Достоевского «Бесы», ввиду своей антинигилистической природы, оказывается открыт для проникновения в его структуру элементов карнавальной культуры. Достоевский показывает мир с измененными ценностями, где главенствует хаос и насилие, где действует анти-норма, в таком мире легко обживаются разнообразные карнавальные элементы, о которых в свое время писал М. М. Бахтин [1].

Элементы карнавальной культуры проявляют себя в первую очередь в мотивной организации произведения. В романе «Бесы» оказываются тесно связаны два мотива – мотив смеха, характерный для культуры карнавала, и мотив гордыни. Как глубоко религиозный человек, Достоевский, несомненно, воспринимал гордыню в качестве одного из смертных грехов. Интересно то, что слово «смертный» в контексте «Бесов» начинает звучать вполне буквально – гордыня действительно приводит многих героев к смерти.

С понятием гордыни коррелирует и нарциссизм, которым так или иначе заражены многие герои романа: это ослепляющая мания Юлии Александровны сгруппировать «их всех», в том числе и столичную молодежь, вокруг себя и «отвлечь их от гибели», это рассуждения Ставрогина о людях на луне, которые *тысячу лет* будут плевать на твой позор «во всю луну», это желание стать Богом у Кириллова или желание Петра Верховенского предложить себя «взамен Христа».

Оба мотива начинают проявлять себя с самой первой главы романа, посвященной описанию отношений Степана Трофимовича и Варвары Петровны. Эта глава – генезис Ставрогина, с которым мы познакомимся вскоре, эта глава – генезис Петра Верховенского, та самая колыбель «бесов».

Варвара Петровна – один из персонажей, в наибольшей степени подверженных гордыне. «Дочь одного очень богатого откупщика», вышедшая замуж за нищего, но со «знатностью и связями» Ставрогина («Да и не променяла бы она своего имени Ставрогиной на его [Верховенского. – А. К.] имя») (здесь и далее цитаты из романа Ф. М. Достоевского «Бесы» приводятся по изданию: Достоевский Ф. М. Бесы. Роман в трех частях. «Бесы»: Антология русской критики / сост. Л. И. Сараскина. М.: Согласие, 1996. С. 435–459)), не самая красивая женщина с чем-то «лошадиным» в лице, Варвара Петровна очень хорошо чувствовала свою неполноценность и испытывала стыд за свое происхождение, поэтому всеми возможными способами пыталась создать себе «литературную репутацию».

Во второй части первой главы рассказчик замечает: «...ничего так не боялась Варвара Петровна, как юмористического смысла». Сложно не вспомнить Умберто Эко с критикой агеластов в «Имени розы» или М. М. Бахтина, говорящего о том, что всё серьезное и навеки застывшее антитетично жизни и родственно абсолютному небытию. Все эти люди, люди, разьедаемые гордыней изнутри, страшно боятся быть осмеянными, воспринятыми не всерьез, вне соответствия их понятию об идеале, они не способны к самому возрождающему и христианскому виду смеха – к смеху человека над самим собой. «Вообще если есть смех, который может быть признан христианским, то это самоосмеяние, уничтожающее привязанность к себе» [2, с. 10].

Такого же карнавального развенчания боится и Степан Трофимович.

Заметим, что в романе все-таки есть герои, склонные к положительному самоосмеянию, одним из них является сам хроникер. Именно смехом, а не стыдом и чувством уязвленной гордости он реагирует на свое подобострастное поведение при первой встрече с «великим писателем» Кармазиновым: «Минут с пять я считал себя вполне и навеки опозоренным; но, подойдя к дому Степана Трофимовича, я вдруг расхохотался. Встреча показалась мне так забавною, что я немедленно решил потешить рассказом Степана Трофимовича и избрызгать ему всю сцену даже в лицах».

Мотив гордыни постоянно так или иначе появляется в описании Степана Верховенского: «В этих обоих словечках есть своего рода классический блеск, соблазнивший его раз навсегда,

и, возвышая его потом постепенно в собственном мнении, в продолжение столь многих лет, довел его наконец до некоторого весьма высокого и приятного для самолюбия пьедестала». Далее через чувство гордыни, доходящей до бреда величия и мании преследования, Степан Трофимович будет описываться вплоть до праздника Юлии Михайловны.

Степан Верховенский, видевший своего собственного сына два раза в жизни, один из которых – момент рождения мальчика, становится «высшим педагогом и другом» для маленького Николая Ставрогина. Используя десятилетнего ребенка в качестве личного психотерапевта, Степан Верховенский вверял ему все домашние секреты и «изливал перед ним в слезах свои оскорбленные чувства». Читатель, уже знакомый с характером и тематикой этих излияний по первой главе, без труда может догадаться, какого рода тайны мог открывать ребенку этот «невиннейший из всех пятидесятилетних младенцев». Хроникер аккуратно замечает: «Надо думать, что педагог несколько расстроил нервы своего воспитанника. <...> хорошо было, что пенца и наставника, хоть и поздно, а развели в разные стороны».

Весь этот снобизм, невозможность принять себя и другого человека с его слабостями, тщеславие, «олимпийство», постоянные попытки соответствовать каким-то нечеловеческим и изрядно завышенным стандартам – все эти качества героев дают нам ключ к интерпретации дальнейшего сюжета и конкретно – судьбы Ставрогина.

От матери и своего учителя Ставрогин перенимает необъятную гордыню и страх перед развенчанием. Из рассказа хроникера, составленного, впрочем, по слухам, читателю известно, что после отъезда из Скворешников определенный период времени Ставрогин, следуя установленной матерью и наставником модели поведения, вел себя в соответствии с их ожиданиями. Во время поездки Варвары Петровны и Степана Трофимовича в Петербург присутствовал на их вечерах и, вероятно, уже тогда начал замечать всю нецелесообразность их претензий к миру, невозможность для самого себя следовать дальше той парадигме, которая была задана ему в детстве.

В определенный момент Ставрогин вдруг резко срывается и полностью меняет свою манеру поведения. Здесь следует обратить внимание на следующую фразу: «Что-то *даже слишком уж откровенно* грязное было в этом деле» [курсив наш. –А. К.]. В одном предложении сразу четыре слова, несущие одинаковую семантическую нагрузку и грамматически не требующиеся здесь вовсе. Достаточно сказать: «Что-то грязное было в этом деле» – и смысл сохранится, однако в этом случае исчезнет избыточный, но невероятно важный акцент, подсказывающий читателю, что это «грязное» – показное, театральное, гиперкомпенсация «от отчаяния». Далее от богатых кутежей Ставрогин переходит к практически нищему существованию и через некоторое время по просьбе матери приезжает в Скворешники.

Эпизод, где принц Гарри «показывает свои когти», имеет яркую карнавальную окраску. Вернувшись в Скворешники и пробыв там полгода, с неуклонным вниманием соблюдая нормы губернского этикета, Ставрогин вдруг неожиданно для всех совершает три немыслимых поступка: протаскивает за нос Гаганова, целует жену Липутина, кусает за ухо родственника-губернатора. Заметим сразу, что каждый из эпизодов связан с топонимикой верха – нос, губы, уши.

Во-первых, если средняя и нижняя часть человеческого тела отвечает за осязание, то именно с верхом связано большинство иных каналов восприятия, взаимодействия с миром – слух, обоняние, вкус (сюда же добавим речь), а также зрение, которое в этой череде карнавальных эпизодов играет не последнюю роль. Именно зрительный обман и последующее за ним массовое разочарование в своей иллюзии – первое, что приносит в губернию Ставрогин.

Уже здесь мы можем говорить о связи лица и маски: Ставрогин не просто унижает каждого из героев, он срывает с них тот поведенческий костюм, который они на себя надели и который, хотя бы в случае губернатора и Гаганова, им явно не по размеру.

Во-вторых, топонимика «верха», о которой много писал Бахтин, важна именно потому, что в момент развенчания она оборачивается топонимикой низа: протаскивая за нос Гаганова, Ставрогин неминуемо опускает его лицо вниз; после поцелуя жена Липутина тут же падает в обморок; мало чем от последней отличается и губернатор, с которым приключается после произошедшего «какой-то припадок» (подчеркнем семантику падения и на уровне морфемики: используется лексема с корневой морфемой «пад»).

Ставрогин последовательно переворачивает верх и низ, заставляя застывших внутри своей «официальной» культуры людей выйти за ее пределы, один Липутин, по духу родственник низовому миру, эстетизирующий анархию («Липутин – это хаос»), воспринимает произошедшее легче всех прочих, даже с каким-то азартом и наслаждением вуайериста. Сложно задеть честь человека, у которого чести нет. Все же прочие – Гаганов, Иван Осипович, большая часть губернии – оказываются так напуганы происходящим, что их поведение приближается к границе абсурда, часто комически поданного: «Проектировали даже в честь его по подписке обед, и только по усиленной его же просьбе оставили эту мысль, – может быть, смекнув наконец, что человека все-таки протащили за нос и что, стало быть, очень-то уж торжествовать нечего»; «Еще мгновение, и, конечно, бедный умер бы от испуга; но изверг помиловал и выпустил ухо. Весь этот смертный страх продолжался с полную минуту, и со стариком после того приключился какой-то припадок» [курсив наш. – А.К.]. В этом примере отчетливо прослеживаются гоголевские традиции.

В-третьих, важно заметить, что если развенчания, режиссируемые Петром Верховенским, носят преимущественно социальный характер, то развенчания, участником которых с той или иной стороны является Ставрогин, связаны большей частью с моральными категориями. Поэтому все три эпизода, а если следовать мысли, заявленной ранее, то и эпизод зрительного обмана, связаны именно с категориями морали.

1. Жители города, обманутые внешней красотой и изящностью манер Ставрогина, сталкиваются с ужасной «некрасивостью» его поступков, с совершенной антиэстетичностью произошедшего. Вульгарный романтизм населения, особенно женского, вырождается в массовую и не менее страстную ненависть к Ставрогину, ненависть, лишь косвенно связанную с самим поступком героя. В действительности причина такой ненависти и энтузиазма в ней – попытка постфактум скрыть, быстрее забыть свою глупейшую ошибку и неоправданное очарование.

2. Гаганова протащили за тот самый нос, который он задирает выше всех; он был наказан за свою гордыню: «Нет-с, меня не проведут за нос!» В карнавальной культуре реализация метафоры является одним из излюбленных приемов, им в данном случае и пользуется Николай Ставрогин.

3. С Липутиным оказывается связана оральная зона, и не случайно: именно Липутин – главный сплетник города, болтун, пустослов, доносчик, он же сочинитель и чтец стихов, которого Юлия Михайловна однажды «прочила в редакторы будущей независимой губернской газеты». «...у него был дар заставить себя слушать, и особенно когда он очень на что-нибудь злился. Человек этот, по-моему, был настоящий и прирожденный шпион», – пишет хроникер.

4. Губернатор оказывается наказан за свое чрезмерное любопытство: «Бедный Иван Осипович поспешно и доверчиво протянул свое ухо; он до крайности был любопытен».

Ряд этих эпизодов, обернувшихся для Ставрогина всеобщей ненавистью, отзовется в конце романа в его исповеди, тем самым ретроспективно оказавшись «пробой» будущего «подвига». Именно исходя из своего прошлого опыта Ставрогин и сделает предположение:

«– Что не выдержи? что не вынесу со смирением их ненависти?

– Не одной лишь ненависти.

– Чего же еще?

– Их смеху, – как бы через силу и полушепотом вырвалось у Тихона».

Достоевский здесь невероятно точно подмечает склонность человеческой природы принять самое жестокое насилие, может быть, даже возвести его в культ при наличии эстетического компонента (см. начало романа: «Одних особенно прельщало, что на душе его есть, может быть, какая-нибудь роковая тайна; другим положительно нравилось, что он убийца») и абсолютную неспособность с такой же серьезностью и очарованием воспринимать «некрасивость». Образ внушающего ужас вершителя судеб оказывается очень приятен для внутренней гордыни, именно эту роль так часто берут на себя реальные серийные убийцы, упивающиеся чтением газет о самих себе, восхищающиеся страхом в глазах окружающих, одурманенные своим мнимым превосходством и при этом не имеющие сил вынести чужого смеха над собой.

Страх карнавального развенчания, страх унижения заставляет Николая Ставрогина покончить с собой, гордыня берет над ним верх. Многие критики видят в этом герое метафору абсолютного небытия, зияющей пустоты; это именно то, к чему приходит Ставрогин, во что он постепенно воплощается. Большую часть жизни стараясь вписать себя в не соотносящиеся с действительностью стандарты, Николай Ставрогин, наконец, понимает всю их призрачность, но понимает слишком поздно: в попытках соответствовать небытию он сам становится небытием. Осознав это, герой сочиняет свою исповедь, с удивительной прозорливостью угадывая, какой именно путь следует избрать для возрождения души. Но путь этот оказывается слишком для него труден: «Не приготовлены, не закалены», – говорит Тихон. Ставрогин не способен возродиться в смехе, вынести «наипозорнейший крест».

Литература

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
2. *Кораблева А. В.* «Бесы»: сказка-инверсия с трагическим финалом // Человек в информационном пространстве: сб. научных статей; Ярославль, 14–16 ноября 2019 г. / под общ. ред. Т. П. Курановой. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2019. С. 115–120.
3. *Сараскина Л. Н.* «Бесы», или Русская трагедия // Достоевский Ф. М. «Бесы». Роман в трех частях. «Бесы»: Антология русской критики / сост. Л. И. Сараскина. М.: Согласие, 1996. С. 435–459.
4. *Скле́йнис Г. А.* Русский антинигилистический роман: генезис и жанровая специфика: автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2009. URL: https://revolution.allbest.ru/literature/00897403_0.html (дата обращения: 01.11.2021 г.).

УДК 821.161.1.09"19"

Т. П. Баталова

Независимый исследователь (г. Санкт-Петербург)
batalovatp@yandex.ru

Г. В. Федянова

Независимый исследователь (г. Санкт-Петербург)
fedyanovagv@yandex.ru

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ П. Н. МЕДВЕДЕВА

Авторы статьи ставили своей целью проанализировать методологические принципы изучения творчества Достоевского, разработанные выдающимся литературоведом, критиком и публицистом 1920-х – 1930-х годов, репрессированным по фальсифицированному политическому обвинению и расстрелянным НКВД в 1938-м, имя которого в 1973 году было незаконно превращено в литературную маску М. М. Бахтина. Результаты проведенного исследования показывают оригинальность методологических принципов Медведева и доказывают необходимость возвращения в науку имени этого выдающегося учёного и его трудов.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, П. Н. Медведев, роман, идея, герой, творчество, жанр.

Tamara P. Batalova

Independent researcher, Saint Petersburg

Galina V. Fedianova

Independent researcher, Saint Petersburg

F. M. DOSTOYEVSKY IN THE CREATIVE HERITAGE OF P. N. MEDVEDEV

The authors of the article set as their goal to analyze the methodological principles of studying Dostoevsky's work, developed by an outstanding literary critic, critic and publicist of the 1920s – 1930s, who was repressed on a falsified political charge and shot by the NKVD in 1938, whose name in 1973 was illegally turned into the literary mask of M. M. Bakhtin. The results of the study show the originality of Medvedev's methodological principles and prove the need to return to science the name of this outstanding scientist and his works.

Keywords: F. M. Dostoevsky, P. N. Medvedev, novel, idea, hero, creativity, genre.

В начале 2019 г. вышло в свет двухтомное «Собрание сочинений» Павла Николаевича Медведева (1891–1938). Эта книга восстанавливает, выводит из забвения имя выдающегося учёного, литературоведа, критика 1920-х – 1930-х гг., репрессированного и расстрелянного по фальсифицированному политическому обвинению и позднее реабилитированного. Но в 1973 г. имя П. Н. Медведева, так же как и имя В. Н. Волошинова, было превращено в литературную «маску» М. М. Бахтина.

Авторское имя П. Н. Медведева ждало своей реабилитации до выхода вышеназванного двухтомника. Павел Николаевич Медведев – литературовед, критик, общественный деятель. Научная проблема, которую он разрабатывал, – методологические основы литературоведения. Главные его труды – «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928) и «В лаборатории писателя. К вопросу об изучении художественного творчества» (1933).

Основным предметом исследования этого учёного были закономерности развития русской литературы, методология его изучения. В «Собрании сочинений» Медведева опубликована лишь треть выявленных на сегодня его работ. Это работы о русских классиках – Пушкине, Гоголе, Льве Толстом, Тургеневе, Достоевском, и о современных писателях – Блоке, Белом, Есенине, Сологубе, Анненском, Форш. Медведев писал и о новых литературных направлениях, и о современных ему критиках. В методологическом отношении он критиковал формальный метод, противопоставляя его социологической поэтике.

В январе 1917 г., Медведев писал: «...самим ходом своего развития, силою традиций и властью малокультурности русская критическая мысль двинута по ложному пути <...>. Воспитанная на механическом мирозерцании, она и в область искусства внесла его губи-

тельные навыки и методы. Строительство критической мысли было подчинено принципам инженерного мастерства» [15, т. 1, с. 178].

Таким образом, своими работами Медведев направлял развитие критики, а через неё – и развитие литературы.

Медведев читал лекции о Достоевском, написал ряд статей о творчестве писателя, по поводу появившихся тогда изданий. И хотя у Медведева нет монографии, посвящённой Достоевскому, всё, написанное им о Достоевском, – лаконично, точно, выверено и глубоко. Здесь учёный выделяет основные методологические принципы изучения творчества Достоевского.

Большое внимание Медведев уделял проблеме гениальности. Собранный им и систематизированный материал позволяет выделить особый репрезентативный ряд в искусстве: Данте, Микеланджело, Шекспир, Байрон, Гёте, Бах, Скрябин, Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой и многие другие объединены своей значимостью в мировой культуре.

Непосредственно имя Достоевского включено в, так сказать, Русский литературный ряд, представляющий в то же время мировую литературу. Медведев писал: «Именно на примере Гоголя, как и Толстого, и Достоевского, ясно видно, что гений всегда больше и полнее, чем художник, каким бы исключительным талантом певучей силы последний ни был бы одарён. Удел таланта, удел только художника – творчество новых мыслей, новых слов, новых книг. Удел гения – творчество или, по крайней мере, алкание новых форм жизни, нового бытия» [15, т. 1, с. 191].

Медведев отмечал особое место Достоевского не только в развитии русской литературы, но и культуры, общественной жизни: «До революции не для одного поколения русской интеллигенции Достоевский был подлинным властителем дум» [15, т. 1, с. 245].

Эффект воздействия художественного произведения на читателя выясняется Медведевым через его учение о жанре:

Жанр, по Медведеву, – это конкретная художественная форма овладения и завершения данным писателем объективной действительности [См.: 1, т. 2, с. 198–211]. При создании художественного произведения писатель через жанр видит действительность.

Применяя это положение к нашему восприятию романного наследия Достоевского, в частности «Бесов», мы должны согласиться, что через жанр своего романа Достоевский видел «бесноватость» «сбившихся с пути» предводителей потерявшей веру молодёжи. Эта ситуация усложнилась и переросла в революцию 1917 г. Русская интеллигенция приняла это обстоятельство за реализацию романа «Бесы».

В 1918 г. Н. А. Бердяев трактует роман Достоевского «Бесы» как предвидение русской революции. «Когда в дни осуществляющейся революции перечитываешь “Бесы”, то охватывает жуткое чувство. Почти невероятно, как можно было всё так предвидеть и предсказать <...> “Бесы” – книга пророческая. Достоевский видел духовным зрением, что русская революция будет именно такой и иной быть не может. Он предвидел неизбежность беснования в революции» [1]. О тяжёлых впечатлениях, возникающих при сопоставлении романа «Бесы» и революционных событий, в том же 1918 г. пишет С. С. Борщевский: «Жуткие образы Липутина, Верховенского и присных обрели своё выражение в злобе нашего дня, воплотились в живых людей современности. И Россия, в массе безграмотная, читает, не ведая того, пророческие страницы “Бесов”» [5, с. 21].

Особое место в этом отношении занимает написанная в январе 1918 г. поэма А. Блока «Двенадцать». Можно полагать, что в образах Двенадцати нашли своё развитие Федька Каторжный и Фомка Шпигулинский («Бесы»).

Интерес к Достоевскому усилился в связи с отмечаемым в 1921 г. столетием со дня рождения писателя. «Литературные круги готовятся к чествованию памяти Достоевского. Пушкинский Дом в Петрограде устраивает <...> выставку и торжественное собрание с участием

литературных организаций. То же в более широких размерах предположено в Москве» [7, с. 10, 18].

Существовавшее в обществе противоречивое отношение к Достоевскому отразилось на страницах журнала Русского библиологического общества «Вестник литературы» (ВЛИТ). В журнале опубликованы статьи с позитивной оценкой Достоевского А. С. Долинина [7, с. 2, 3], Петра Быкова [7, с. 2, 4–5], А. Ф. Кони [7, с. 2, 6–9] и др. В статье В. Б. Врасной «Достоевский о Пушкине» читатели знакомы с поступившими в ИРЛИ и ранее не опубликованными фрагментами черновиков речи Достоевского о Пушкине на Пушкинском празднике 8 июня 1880 г. [7, с. 2, 5–6]. Видимо, для соблюдения объективности редактор журнала Е. А. Кауфман печатает в № 10 журнала «Особое мнение» о Достоевском Ю. И. Айхенвальда, который пишет: «И потому создатель “Бесов” – живой, одушевлённый эпитаф к теперешней кровавой летописи; мы нынче как бы перечитываем, действительно и страдальчески перечитываем этот роман, претворившийся в действительность». Заданность «особого» мнения потребовала финала, противоречащего основному содержанию статьи: «<...> нам, гражданам социалистического отечества, с Достоевским не по пути» [7, с. 10.1].

Эта ситуация раскрывается теорией «жанра» Медведева. Дело не в том, что Достоевский предвидел революцию в России, а в том, насколько глубоко он проник в особенности русской жизни, которые развились в новые формы бытия: из частных черт превратились в общие, в государственные.

Таким образом, в 1872 г. Достоевский «овладел» русской действительностью и «завершил» русскую действительность того времени в жанре «Бесов». Художественные образы этого романа помогли осмыслить сущность нового исторического этапа в России 1917 г.

В 1922 г. в Москве Центрархивом (и в Мюнхене) по корректурным листам под названием «Исповедь Ставрогина» впервые была издана глава романа Достоевского «Бесы» «У Тихона», изъятая из романа при публикации в «Русском Вестнике» [см.: 15, т. 1, с. 245]. В связи с этим развернулись дискуссии о прототипах Ставрогина (Нечаев, Бакунин, Спешнев) и о возможности восстановления «усекновенной главы» «Бесов» в тексте романа при его переиздании. По этим вопросам появился ряд исследований: А. С. Долинина – «Исповедь Ставрогина» [11], Н. Л. Бродского – «Угасший замысел» [6], В. Л. Комаровича – «Неизданная глава романа “Бесы”» [13], С. П. Боброва – «Я, Николай Ставрогин» [4], Л. П. Гроссмана – «Стилистика Ставрогина» [10], его же – «Спешнев и Ставрогин» [9], Ал. Бёма – «Эволюция образа Ставрогина» [2], его же – «Сумерки героя» [3], С. И. Гессена – «Трагедия зла (Философский смысл образа Ставрогина)» [8] и др.

Медведев подчёркивает, что для Достоевского при создании произведений первоочередной задачей было не создание образа героя, не поиск его прототипа. Главным для писателя было «напасть на идею». Поэтому при исследовании творчества Достоевского главное внимание необходимо обращать на Идею. Критик подтверждает свои выводы работами Д. В. Аверкиева и Б. М. Энгельгардта.

Так, Аверкиев пишет: «По словам Фёдора Михайловича, при создании художественного произведения важнее всего предварительно напасть на удачную идею. В этом – главная трудность. <...> Напасть на удачную идею для него значило уловить явление важное в общественном смысле, и при том, именно такое, на которое в настоящую минуту следовало обратить внимание» [15, т. 2, с. 392]. Не случайно Медведев в сборнике «Достоевский. Статьи и материалы (под ред. А. С. Долинина. Пг.: Мысль, 1925) выделяет статью Энгельгардта: «Как раз о роли идейного начала в творчестве Достоевского говорит Б. М. Энгельгардт в великолепной статье “Идеологический роман Достоевского”. Для автора Достоевский – историк “случайного племени”, изобразитель диалектики “идей”: для него романы Достоевского образуют своеобразную художественную “феноменологию духа русской интеллигенции” и “недушевная ана-

литика”, но духовная проблематика, опирающаяся на диалектический метод, дана в философских концепциях Достоевского. Исходя из этих общих положений, автор намечает интересную тематическую шкалу произведений Достоевского – от тем русского сверхчеловека (Раскольников, Кириллов) до темы русского праведника, оставшейся невоплощённой» [15, т. 1, с. 248].

Таким образом, герой в творчестве Достоевского – воплощение идеи автора, происходящее, как подчёркивает Медведев, в «муках творчества». Один из разделов книги «В лаборатории писателя» назван «Муки творчества». Теоретические постулаты подкреплены многочисленными историческими фактами. Критик изучает эвристические аспекты творчества Достоевского, наблюдавший как бы со стороны, за пределами творящего «Я» и одновременно постигавший драму «мук творчества», был особенно интересен исследователю. Образ героя появляется и развивается в соответствии с внутренней логикой замысла писателя. Медведев пишет: «Об этой внутренней логике творчества, часто противоречащей сознательным намерениям автора, свидетельствуют очень многие художники. Напомним Достоевского, Л. Толстого и Скрябина, свидетельства которых как ярких художников-индивидуалистов особенно знаменательны» [15, т. 2, с. 316].

Медведев особое внимание читателя привлекает к материалам работы Достоевского над «Идиотом». Достоевский сообщает в письме к Майкову от 12 января 1868 г. следующее: «В общем план создан. Мелькают в дальнейшем детали, которые очень соблазняют меня и во мне жар поддерживают. Но целое? Но герой?.. Потому что целое выходит у меня в виде героя. Так поставилось. Я обязан поставить образ. Разовьётся ли он под пером? И вообразите, какие, сами собой вышли ужасы: сказалось, что кроме героя есть и героиня, а стало быть, два героя!! И, кроме этих героев, есть два характера – совершенно главных, т.е. почти героев. (Побочных характеров, в которых я обязан большим отчётом, – бесчисленное множество, да и роман в 8 частях.). Из четырёх героев – два обозначены в душе у меня крепко, один ещё совершенно не обозначился, а четвёртый, т.е. главный, т.е. первый герой чрезвычайно слаб. Может быть, в сердце у меня и не слабо сидит, но – ужасно труден» [15, т. 2, с. 316].

Таким образом, в подходах к изучению творчества Достоевского Медведев выделяет два важнейших момента: сущность жанра произведения и его идейное начало. В статье «О литературном наследстве Достоевского» критик ставит проблему и о третьей коренной черте произведений писателя. Медведев, очевидно, имеет в виду духовную сторону творчества Достоевского – Православное воззрение.

В страстную пятницу 1856 г. Достоевский пишет барону А. Е. Врангелю о статье, которую он написал на каторге, видимо, мысленно – о христианстве в искусстве: «Всю её до последнего слова я обдумал ещё в Омске. Будет много оригинального, горячего. За изложение я ручаюсь. Может быть, во многом со мной будут не согласны многие. Но я в свои идеи верю и того доволен. Статью хочу просить прочесть предварительно Ап. Майкова. В некоторых главах будут страницы из памфлета. Это собственно о назначении христианства в искусстве. Только дело в том, где её поместить?» [12, т. 28, кн. 1, с. 229].

Эту статью, «на след которой удалось напасть», Медведев считает «очень важной статьёй». «Это – написанная Достоевским на каторге большая, не менее двух печатных листов статья о христианстве в искусстве. Есть основания полагать, что именно этой статьёй хоть несколько раскрылась бы та духовная революция, которую несомненно пережил и выстрадал Достоевский в Сибири.

Во всяком случае без неё этот период, главнейший период жизни Достоевского как-то странно расколот: “Маленький герой”, написанный в 1849 г. в Петропавловской крепости, затем – “Дядюшкин сон” – 1859 г., в том же году “Село Степанчиково и его обитатели”, “Записки из мёртвого дома” – 1861–1862 гг. и вдруг – потрясающие “Записки из подполья” и “Преступление и наказание”.

Вышеуказанная статья о христианстве в искусстве, может быть, пролила бы свет на это, не вполне ожидаемое “вдруг”. Нет ли этой статьи в архиве вдовы Достоевского – Анны Григорьевны?» [15, т. 1, с. 204–205]. В Полном собрании сочинений Достоевского к этой статье дан комментарий: «Статья “О назначении христианства в искусстве” была сочинена Достоевским на каторге, но не записана» [12, т. 28, кн. 1, с. 229]. Если учесть замечание Достоевского, что о «назначении христианства в искусстве» речь идёт в некоторых главах, можно предположить, что впоследствии Достоевский свои мысли выразил в статье «Социализм и христианство».

Сто лет назад, в 1921 г., Медведев писал: «Хочется верить, что столетняя годовщина Достоевского напомнит о долге, который не заплачен ещё величайшему нашему писателю, исследователям русской литературы о необходимости собрать, наконец, и подготовить к печати всё, написанное Ф. М. Достоевским о государственной власти – издать полное, действительно полное собрание его сочинений» [15, т. 1, с. 206]. В настоящее время издаётся новое Полное собрание сочинений Достоевского. Но проблема о «действительно полном» собрании сочинений писателя остаётся.

Изданием Собрания сочинений Павла Николаевича Медведева авторское право писателя юридически восстановлено. Но в Большой Российской энциклопедии в статье В. Л. Махлина «Бахтин Михаил Михайлович» [14] работы П. Н. Медведева приписаны М. М. Бахтину. Та же не отвечающая действительности точка зрения высказана и в статье Д. А. Силичева в «Русской философии» [16]. К сожалению, ложная версия авторства не устранена из каталогов крупнейших российских библиотек – РГБ, РНБ, БРАН; в библиотеках ИМЛИ и ИРЛИ книги П. Н. Медведева читатель может найти только в фонде М. М. Бахтина...

В 1929 г. П. Н. Медведев совершил гражданский подвиг: отредактировал и издал книгу «Проблемы творчества Достоевского» арестованного за участие в философско-религиозном кружке, приговорённого к Соловкам М. М. Бахтина. Позднее, по возвращении Бахтина из ссылки, Медведев помог своему другу, у которого тогда не было документов не только о научной степени, но и об образовании, даже среднем, устроиться преподавателем в Мордовский университет. Медведеву способствовал его безоговорочный авторитет и издание им книги Бахтина «Проблемы творчества Достоевского». Таким образом, Медведев спас для науки Бахтина. Содружество П. Н. Медведева, М. М. Бахтина и В. Н. Волошинова способствовало при взаимной поддержке их индивидуальностей выработать общую научную концепцию языка и словесного творчества, но не для того, чтобы, воспользовавшись смертью двух из них, приписать все труды одному, пережившему своих друзей третьему! Правда – и научная, и жизненная – должна быть восстановлена, хотя бы в наше время.

Литература

1. Бердяев Н. А. Духи русской революции // Из глубины. Сборник статей о русской революции. М.-Пг.: Русская мысль, 1918.
2. Бём А. Л. Эволюция образа Ставрогина (К спору об «Исповеди Ставрогина») // Труды 1-го Съезда Русских академических организаций за границей. София, 1931. С. 177–213.
3. Бём А. Л. Сумерки героя. (Этюд к работе: Отражение «Пиковой дамы» в творчестве Достоевского) // Научные труды Русского народного университета в Праге. 1931. Т. 4. С. 158–172
4. Бобров С. П. «Я, Николай Ставрогин...» // Красная новь. 1922. № 2. С. 332–336.
5. Борщевский С. С. Новом лице в «Бесах» Достоевского // Слово о культуре. Сборник критических и философских статей. М.: Издание М. Гордон-Константиновой, 1918. С. 21–46.
6. Бродский Н. Л. Угасший замысел // Документы по истории литературы и общественности. Вып. Первый. Ф. М. Достоевский. 1. «Исповедь Ставрогина». 2. План «Жития великого грешника». М.: Изд-во Централхива РСФСР, 1922. С. 47–59.
7. Вестник литературы (ВЛИТ). Пг., 1921.
8. Гессен С. И. Трагедия зла (Философский смысл образа Ставрогина) // Путь. Париж, 1932. № 36. С. 44–74.
9. Гроссман Л. П. Спешнев и Ставрогин // Каторга и ссылка. 1924. № 4. С. 130–136.

10. Гроссман Л. П. Стилистика Ставрогина. К изучению новой главы «Бесов» // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А. С. Долинина. Сб. статей. М.-Л.: Мысль, 1925. С. 139–148.
11. Долинин А. С. «Исповедь Ставрогина» (В связи с композицией «Бесов») // Литературная мысль. Вып. 1. Пг.: Мысль, 1933. С. 139–162.
12. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Ссылки на это издание даны в тексте в квадратных скобках с указанием номера тома, книги и страницы.
13. Комарович В. Л. Неизданная глава романа «Бесы» («Исповедь Ставрогина») // Былое. 1922. № 18. С. 219–226.
14. Махлин В. Л. Бахтин Михаил Михайлович // Большая Российская энциклопедия. М., 2005. Т. 3. С. 130–131.
15. Медведев П. Н. Собрание сочинений: в 2 т. СПб: Росток, 1918. В тексте ссылки на это издание даны в квадратных скобках с указанием номера тома и страницы.
16. Силчев Д. Ф. Бахтин Михаил Михайлович // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007.

УДК 821.161.1.09"19"

Л. Ю. Стрельникова

Армавирский государственный педагогический университет

В. В. НАБОКОВ О Ф. М. ДОСТОЕВСКОМ: ЗАПАДНЫЙ ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ

В статье рассматривается специфика отношения писателя русского зарубежья В. Набокова к творчеству Ф. М. Достоевского. Основная мысль заключается в том, что Набокова и Достоевского следует воспринимать как антагонистов. Набокова нельзя назвать преемником идей Достоевского, поскольку его нескрывааемый эстетизм вступал в противоречие с духовными идеалами русского классика XIX века.

Ключевые слова: В. Набоков, Ф. М. Достоевский, принцип преемственности, модернизм, классика.

Larisa Yu. Strelnikova

Armavir State Pedagogical University

V. V. NABOKOV ABOUT F. M. DOSTOYEVSKY: A WESTERN VIEW ON RUSSIAN LITERATURE

The article deals with the specifics of the attitude of the Russian writer abroad V. Nabokov to the work of F. M. Dostoevsky. The main idea is that Nabokov and Dostoyevsky should be seen as antagonists. Nabokov cannot be called the successor of Dostoevsky's ideas, since his undisguised aestheticism came into conflict with the spiritual ideals of the Russian classic of the 19th century.

Keywords: V. V. Nabokov, F. M. Dostoevsky, the principle of continuity, modernism, classics.

В творчестве одного из выдающихся западных писателей русского происхождения В. Набокова причудливо соединились эстетические модели русского модернизма (в частности, символизма), а также творческие достижения западноевропейской литературы.

Западная литература на рубеже XIX–XX веков обратилась к разработке мифологической сверхреальности и ощущавшему пустоту существования человеку (Пруст, Гессе, Набоков, Джойс, Камю, Сартр и др.), следуя идеям ницшеанского богоборчества и фрейдовского психоанализа, утверждения разрушительного «фаустовского духа» современной культуры. Опираясь в определенный период на традиции русской классики, Набоков, тем не менее, интерпретирует творчество великих русских писателей, таких как Пушкин, Толстой, Тургенев, Достоевский, с позиций западной эстетики. Примером тому может быть отношение Набокова к творчеству Достоевского, и это позволяет говорить о том, что писатель воспринял импульсы западноевропейской культуры в большей степени, чем русской.

Отношение Набокова к Достоевскому было сложным и неоднозначным. Известны его резкие выпады в адрес великого русского писателя, пародийное переосмысление его идей, образов. Тому есть целый ряд причин, восходящих в первую очередь к несовпадению эстетических и мировоззренческих взглядов Набокова и Достоевского. В представлении Набокова, филосо-

фия и литература – несовместимые понятия. Их смешение, как он полагал, губительно для искусства. Не скрывая своего неприятия идейности и морализаторства в литературе, Набоков отстаивает право художника видеть в искусстве только искусство: «Литературное произведение защищено от плесени и ржавчины не его значением для общества, а силой искусства и только искусства», «важны не общие идеи, а личный вклад», – такова основа эстетической гуманистической позиции писателя [5, т. 3, с. 576]. Набокова возмущало то, что о Достоевском забыли как о художнике, превратив в схоластическую философскую, религиозную и психологическую доктрину. Но и сам Набоков не избежал резких выпадов против Достоевского как автора, чье творчество базировалось в большей степени на критериях духовности, нежели эстетики.

Одним из первых о противостоянии Набокова и Достоевского заговорил Сартр в статье «Владимир Набоков. “Отчаяние”» (1939). Роман «Отчаяние» был воспринят французским экзистенциалистом как пародия на «Преступление и наказание» и открытая полемика с идеями Достоевского: «Он открыто пользуется приемами Достоевского, но при этом осмеивает их прямо по ходу повествования...» [7, с. 129]. Набокова Сартр считает вторичным по отношению к Достоевскому писателем, «он без колебаний посвящает себя рефлексии» в отношении русского писателя [7, с. 129], возможно находясь в некой психологической зависимости от него.

Особенно резко высказывался Набоков о Достоевском в 50–60-е годы XX века. Вернее, не столько о нём, сколько о всевозможных интерпретаторах его творчества. В это время Достоевский стал очень популярен на Западе, особенно в Америке. Американские интеллектуалы сделали его одним из вождей ненавистной Набокову экзистенциальной философии и фрейдовского психоанализа. По замечанию А. Долинина, «это была реакция на американскую интеллектуальную моду, которая в те годы канонизировала упрощенный вариант экзистенциализма и ввела Достоевского в пантеон предтеч этой ненавистной Набокову философии» [1].

Лекция о Достоевском в цикле штудий «Лекции о русской литературе» (*Lectures on Russian Literature*) стала, по словам С. Карлинского, «настоящей сенсацией», причина чего – тот факт, что «отношение Набокова к жизни, искусству и политике неизбежно вызывало у него отталкивание от всего, что отстаивал Достоевский» [2, с. 522]. Набоков определяет свою резко критическую позицию по отношению к Достоевскому, говоря, что ему «страстно хочется Достоевского развенчать» [4, с. 171]. В представлении Набокова, «развенчать» – значит показать несостоятельность Достоевского как художника слова, следовавшего не эстетическим критериям, а ставшего выразителем всех возможных идей, социально-политических и духовно-нравственных противоречий своего и будущего века. Набоков предлагает свою, чисто эстетическую концепцию прочтения наследия Достоевского. Он называет Достоевского «зорким писателем» – наиболее ценное качество истинного художника для Набокова. В силу своей безрелигиозности Набоков не признавал в Достоевском христианского писателя, который с православных позиций отстаивал всемирную отзывчивость русской литературы как проявление высшей духовности народа.

Превращение писателя в модного на западе философа, даже психоаналитика, пародийно изобразил Набоков в романе «Пнин» (1955), где недалёкая аспирантка Уэйнделлского колледжа представляет плод своей «умственной деятельности» – доклад «Достоевский и гештальтпсихология» [5, т. 2, с. 18]. Известно, что Набоков не допускал вмешательства в литературу всякого рода психоанализа, мистицизма, особенно фрейдизма, считая его «низким обманом», «средневековым изобретением». Поэтому тенденциозное причисление Достоевского к тому или иному философскому или психологическому течению для Набокова было сродни «достоевщине», уводящей читателя от Достоевского-художника. Одновременно Набоков подчеркивает мастерство Достоевского в построении фабулы, в умении вести хитроумную игру с читателем: он «умеет мастерски закрутить сюжет» [4, с. 184], – отметит Набоков. Исполь-

зую образы и мотивы произведений Достоевского в качестве аллюзивных маркеров, Набоков «пробирается между своей правдой и карикатурой на нее», держится на «краю пародии» [3, т. 3, с. 180], стремясь представить писателя как низкопробного журналиста, «любящего дешевые эффекты» и «никудашнего комедианта» [6, с. 153].

Набоков с неприязнью (скорее личной) отзываясь о героях Достоевского, называя их героями «надрыва», «чувствительными убийцами и душевными проститутками», что никак не вписывалось в художественную систему самого Набокова с его страдающими псевдогуманистами-интеллигентами и нашло отражение, например, в романе «Отчаяние» (1930). Задумавший творческое убийство Герман, боясь нравственных терзаний, мучительно ощущал своё «карикатурное сходство с Раскольниковым» [3, т. 3, с. 449]. Творческое кредо Набокова – «художник не чувствует раскаяния», он должен полностью отдаться своему «повышенному воображению» [3, т. 3, с. 440]. В его устах слова о Достоевском как о «специалисте по душевным лихорадкам и абберациям человеческого достоинства» [3, т. 3, с. 386] отдают пошлой, «мрачной достоевщиной», отстраняющей от художественной глубины произведения. В «Лекциях о русской литературе» Набоков даёт резко-негативные оценки самым значительным произведениям Достоевского, тем самым сознательно отгораживая себя от принципа творческой преемственности по отношению к русской классике.

О неоднозначном восприятии Достоевского Набоков говорит и в своём самом известном романе об искусстве «Дар» (1937). В споре Кончеева и Годунова-Чердынцева также больше личного отношения, нежели объективных суждений. Если Кончеев горячо «любит автора» «Двойника» и «Бесов», то Годунов-Чердынцев с его «галльской закваской» «склонен его третировать» [3, т. 3, с. 306].

Таким образом, в основе набоковского эстетства – пародийные переосмысления, карнавальные перевертыши образов и идей Достоевского, не имеющие ничего общего с христианско-православным и духовным миром писателя. Набоков видит в литературном произведении только интеллектуальную и эстетическую игру, призванную доставить удовольствие читателю, избавить от страданий (современная аналогия античного катарсиса и эвдемонических устремлений). С позиций рафинированного эстета Набоков характеризует поэтический стиль Достоевского как неприемлемый для настоящего художника, чье эстетическое кредо – устраняться от литературы как «человеческого документа»: «Назойливое повторение слов и фраз, интонация одержимого навязчивой идеей, стопроцентная банальность каждого слова, дешевое красноречие» [4, с. 192]. З. Шаховская разъясняет онтологические причины противостояния Набокова и Достоевского: «Достоевский – метафизик бытия, Набоков – метафизик небытия, в каких-то безднах они соприкасаются, но даже и такое соприкосновение при возможном сопоставлении его читателями было Набокову невыносимо» [8, с. 74].

Набоков, как и все западное литературоведение, не смог понять всей духовно-православной глубины творчества и мировоззрения Достоевского. Христианское учение стало для Запада непосильной ношей, узкими вратами, в которые европейский человек не захотел идти, но пошел в широкие врата, где его ждал рай без креста и без Христа. Следуя эстетической направленности творчества, Набоков выбрал путь художника без ответственности перед обществом и читателем, увидев в искусстве игру приемов, смыслов, дающих эффект неожиданности, ассоциаций, движение мысли без одухотворенности.

Позицию Набокова по отношению к Достоевскому следует определить как противостояние, но никак не преемственность. Это позволяет говорить о присутствии у Набокова своего рода комплекса Сальери, не признающего того творческого гения, который не соответствует его собственным представлениям об искусстве как «божественной игре», за которой не должно проглядывать истина обыденной жизни и человек, имеющий не эстетическое, а жизненное и духовное содержание.

Литература

1. Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Старое литературное обозрение. № 1. 2001. URL: <https://magazines.gorky.media/slo/2001/1/nabokov-dostoevskij-i-dostoevshhina.html> (дата обращения: 29.04.2021).
2. Карлинский С. Лекции Набокова по русской литературе // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
3. Набоков В. В. Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990.
4. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999.
5. Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: в 5 т. СПб., 1997.
6. Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая газета, 2002.
7. Сартр Ж. П. Владимир Набоков. «Отчаяние» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
8. Шаховская З. В описках Набокова: отражения. М.: Книга, 1991.

УДК 821.161.1.09"19/20"

А. В. Зайцев

Костромской государственной университет
aleksandr-kostroma@mail.ru

ТВОРЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ И. А. ДЕДКОВА

В статье рассматривается творческое развитие гуманистических и духовно-нравственных традиций Ф. М. Достоевского в литературном наследии советского и российского критика и публициста Игоря Александровича Дедкова. В результате проведенного исследования автор статьи выявляет специфику интерпретации и использования И. А. Дедковым концепта «духовность» в сфере литературно-критической деятельности.

Ключевые слова: *духовность, гуманизм, нравственность, литература, литературная критика, философия, Ф. М. Достоевский, И. А. Дедков.*

Aleksandr V. Zaitsev

Kostroma State University

CREATIVE RECEPTION OF SPIRITUAL AND MORAL TRADITIONS OF F. M. DOSTOEVSKY IN THE LITERARY HERITAGE OF I. A. DEDKOV

The article discusses the creative development of the humanistic and spiritual and moral traditions of F. M. Dostoevsky in the literary heritage of the Soviet and Russian critic and publicist Igor Alexandrovich Dedkov. As a result of the study, the author of the article reveals the specifics of the interpretation and use of I. A. Dedkov of the concept "spirituality" in the field of literary and critical activity.

Keywords: *spirituality, humanism, morality, literature, literary criticism, philosophy, F. M. Dostoevsky, I. A. Dedkov.*

И. А. Дедков не был историком литературы. Не был он и литературоведом. Он был литературным критиком, а потому анализировал, прежде всего, современную ему (советскую) литературу. Тем не менее в настоящей статье мы попытаемся проанализировать рецепцию, то есть его отклик, реакцию, восприятие и творческую переработку некоторых аспектов духовно-нравственной проблематики прозы Ф. М. Достоевского и его творчества в целом. В своих публикациях о писателях второй половины XX столетия Дедков нередко обращался к творчеству Достоевского, рассматривая творчество современных советских литераторов в более широком контексте русской классической литературы и духовно-нравственных традиций дореволюционных авторов.

Напрямую связанными с именем Достоевского можно назвать три его статьи, две первые из них были опубликованы еще в костромской областной газете «Северная правда». Первая из этих статей – это рецензия на книгу Ю. В. Лебедева и Л. Д. Волковой о методических

аспектах преподавания творчества Достоевского в средней школе [6]. Вторая представляет собой газетную рецензию на художественный фильм по роману Достоевского «Идиот» [7]. И, наконец, третья была написана Дедковым уже в московский период его литературно-критической деятельности, посвящена анализу книги Ю. Ф. Карякина «Достоевский и канун XXI века» (М., 1989) и опубликована в журнале «Коммунист» [8].

Это то, что касается непосредственно Достоевского в литературно-критическом наследии Дедкова. Но различные высказывания об этом великом русском писателе разбросаны по страницам его статей, публикаций и дневниковых записей. Именно они, как это будет продемонстрировано чуть ниже, представляют для нас особую ценность.

Теперь о второй составляющей нашей публикации – о проблеме духовности в литературно-критическом и творческом наследии Дедкова. Нельзя не согласиться с профессором Ю. В. Лебедевым, заметившим, что Дедков «к духовности относился со священным трепетом и почти никогда этого слова в своих трудах не упоминал» [16, с. 74]. Однако, ради справедливости, все-таки стоит обратить внимание на одну из наиболее значимых – с нашей точки зрения – статей Дедкова, которая напрямую связана с проблемой духовности в литературном процессе. Эта работа – «Как “выстраивается” духовность?» – первоначально вышла в свет в журнале «Литературное обозрение» [1], а затем, в несколько расширенном варианте, была включена автором в сборник литературно-критических статей и очерков под названием «Во все концы дорога далека» [2].

Оговоримся, что понятие «духовность», широко употребляемое в различных социогуманитарных и общественных науках и областях знания, довольно многозначно, и какого-то единого, общего для всех, понимания этого полисемантического термина до сих пор не существует. Поэтому многие писатели и научные работники, в том числе и Дедков, вкладывают в него свою, подчас достаточно субъективную авторскую интерпретацию. Поэтому необходимо крайне осторожно подходить к выяснению специфики употребления понятия «духовность», не допуская его узкое объяснение с точки зрения какой-либо одной, пусть и достаточно авторитетной, дисциплины, науки, школы, направления и проч.

С этой точки зрения, никак нельзя согласиться (с ныне уже ушедшим из жизни) доктором философских наук Л. Б. Шульцем, утверждавшим, что для Дедкова, в вышеназванной статье, проблема духовности – это «традиционная философская проблема материального и духовного». И что, «поставив большую философскую проблему, Дедков разрабатывает ее в пределах традиционной для философии искусства проблемы» [20, с. 116]. На наш взгляд, ничего подобного в дедковской интерпретации духовности нет. Как нет и в его использовании понятия «духовность», действительно как «традиционного», в рамках материалистической (марксистской) философии, противопоставления материального и идеального (духовного). Оспаривая позицию Л. Б. Шульца, автор соглашается с точкой зрения другого философа – Ф. В. Цанн-Кай-Си, утверждавшего, что «И. Дедков восстает против разведения духовного и повседневного. Он хочет преодолеть дихотомию: духовное – вечное, а повседневное – преходящее, злободневное» [19, с. 27]. Как полагает Ф. В. Цанн-Кай-Си, лично хорошо знавший костромского критика, он каждой своей статьей, очерком, строкой воспоминаний или интервью «убеждал, что духовность существует и обнаруживается часто там, где даже трудно предположить, в сферах далеких от наших привычных представлений о духовности» [19, с. 27].

Духовность у Дедкова – как это будет более подробно показано ниже – не противостоит материи и не является антиподом материального бытия. Термин «духовность» используется им не в контексте присущей для философии «системы координат». Применять к нему (термину «духовность») характерное для материалистической философии подразделение всего многообразия бытия на две суперсубстанции – материальную и духовную (идеальную) – при анализе литературной критики Дедкова методологически неверно.

В начале статьи мы, хоть и мельком, отметили отличие литературной критики от истории литературы и литературоведения. Теперь стоит сказать и об ее тождественности философии с присущей строгим категориальным аппаратом. Философия, как наука, стремящаяся к постижению объективной истины, глубоко отлична и от литературы, и от литературной критики с их субъективизмом в интерпретации окружающей действительности. В отличие от философии (философии искусства, эстетики, культурологии), литературная критика, как известно, вовсе не наука, а разновидность литературного творчества (как и, с оговорками, определенная часть неклассической философии). Поэтому философические термины и понятия в литературной критике и в философии орфоэпически могут быть тождественными, но семантически – гетерогенными. То, что в философии обозначает одно, в литературной критике (как и в литературе, публицистике, поэзии, живописи, теологии) может быть и одним, и другим, и третьим или совсем чем-то иным. Язык философии имеет свой собственный ареал бытия, за пределами которого его применение к схожим понятиям ведет к когнитивному диссонансу, к непониманию, путанице, конфликту.

Для того чтобы этого не происходило, необходимо обращать внимание на то, в каком смысле используется в творчестве писателя (литературного критика, мыслителя, поэта, художника) то или иное понятие: в общепринятом или в индивидуально-личностном? То есть концентрировать внимание на том, как это понятие интерпретировано, каким новым содержанием оно наполнено.

Понятие «духовность» в литературно-критическом дискурсе Дедкова используется не как строгая философская категория, имеющая к тому же множество самых разнообразных смысловых коннотаций. Напротив, духовность – в интерпретации Дедкова – это антипод таким действительно идеалистическим эпифеноменам в литературном творчестве, как фальшь, иллюзии, ложь, фантазии, грезы, приукрашивание действительности и искажения суровой объективной реальности, повседневного трудового быта и земного материального бытия простого народа. Духовность у него самым теснейшим образом связана с материальным трудом, работой, производством, а также с дискуссиями, спорами, размышлениями, диалогами по поводу этих сугубо материальных процессов и отношений. Именно так, по мнению Дедкова, и «выстраивается» духовность. Поэтому решение им вопроса о духовности в сфере литературного творчества очень далеко отстоит от того, что в теории материализма, марксистской эстетики и философии искусства получило наименование «основного вопроса философии» [18, с. 12–13].

Однако обратимся непосредственно к тексту статьи «Как “выстраивается” духовность?» Слово «выстраивается», по отношению к понятию «духовность», взято Дедковым из статьи С. П. Ульяшова, литературного критика чуждой для него патриотической (националистической) направленности. Игорь Александрович вступает в спор, развернувшийся между Л. А. Аннинским и С. П. Ульяшовым на стороне первого, более эстетически и социологически близкого ему литературного критика.

Если Аннинский утверждал приоритет реальности над «избыточной художественной роскошью» и писал, что если «заниматься реальностью», то «духовная сверхреальность сама выстроится», то Ульяшов занимал иную позицию, с которой категорически не был согласен Дедков. Дело в том, что Ульяшов критиковал очерковую прозу 1950-х годов, в которой, по его мнению, так и не «выстроилась духовность». Дедков вступился за В. В. Овечкина и его цикл очерков о советской деревне.

В отличие от Ульяшова источник духовности Дедков видел не в приукрашивании действительности и не в использовании автором каких-то особых изобразительных средств, метафор, сравнений, лирических отступлений и проч. Источник духовности, по мнению Дедкова, заключен в человеческой жизни, в повседневном труде и борьбе человека за свое

достоинство. В этом отношении пример В. В. Овечкина был очень показателен, и высокая оценка его (действительно очеркового) стиля со стороны Дедкова не совпадала с точкой зрения Ульяшова. Игорь Александрович видел в творчестве писателя-очеркиста довольно редкое для начала и середины 1950-х годов отражение правды жизни, которой так не хватало многим советским писателям этого времени, да и последующих годов тоже.

Не соглашается Дедков и с позицией В. В. Ерофеева, заявившего о приоритете «вечного» (то есть того, что не зависит «от погодных условий») над историческим контекстом, обстоятельствами реальной жизни и условиями бытия конкретных людей. В подтверждение своей позиции Дедков ссылается на традиции русской классической литературы в лице Достоевского и Л. Толстого. Для них «погодные условия», – пишет Дедков, – «были жизнью, отвлекаясь от которых они не могли и не хотели». Без этого «страстного интереса к “погодным условиям”, к этой презираемой временности, не было бы ни “Бесов”, ни «Преступления и наказания», ни “Братьев Карамазовых”» [2, с. 196].

Дедков откровенно иронизирует над примитивизированным, с его точки зрения, истолкованием феномена духовности: «Составив опись популярных ныне литературных приемов и радостно поверив, что “духовность” – от них или же что они – знак возросшей, благодетельной “духовности”, можно ошибиться, потому что этот подход и отсчет не с того конца» [2, с. 195]. К тому же духовность вовсе не «произрастает» там, где «усердно хлопчут о “вечном”, “нетленном”, “бессмертном”, “духовном”» [2, с. 194]. Обращение к реальности, к правде жизни, о чем свидетельствует литературный опыт предшественников в лице Достоевского и других русских писателей, куда более плодотворен и надежен в сфере духовно ориентированного художественного творчества.

Дедков, как показывает анализ его творческого наследия, был искренне убежден, что только реализм в изображении подлинного человеческого бытия, обращение к необъятному простору народной жизни, к ее бесконечному разнообразию и богатству – как это было характерно для лучших традиций русской дореволюционной классической литературы – делает современную советскую литературу по-настоящему духовной и нравственной, а позицию литератора (писателя, поэта, публициста, литературного критика) гуманистической и нравственной [13, с. 55–56].

«Нынешние критики очеркового “прагматизма” 50-х годов, кажется не замечают, что, стремясь к “духовности”, к “вечному” и обходя многое существенное, насущное в жизни современников, – пишет Дедков, – пренебрегая им, могут невольно оказать чрезвычайно большую услугу всему истинно временному, ограниченному, сужающему духовный смысл и возможности человеческого существования» [2, с. 190–191]. О чем здесь идет речь? Скорее всего, как это можно предположить с изрядной долей уверенности, – об идеологической конъюнктуре, об изображении жизни с позиции правившей в тот момент власти, ее ценностей и идеалов. Не имея возможности напрямую выразить свои взгляды, Игорь Александрович тщательно маскирует, «прячет» свои убеждения, используя «эзопов язык» и глубоко скрытые в тексте статьи полунамекы. Его интерпретация «духовности» – как вскрывает герменевтика текста статьи «Как “выстраивается” духовность?» – чужда и антиномична концепции духовности в соцреализме, марксистской эстетике и ее философии искусства.

В. В. Овечкин не воспринимал нарочитой «художественности», «беллетристики», не терпел сухой отвлеченности и абстрактного теоретизирования. Публицистическое начало в его очерках, по выражению Игоря Александровича, было просто «могущественно». А их основное содержание воплощалось «в эпизодах и ситуациях жизни» и, как в знаменитых диалогах Достоевского (по М. М. Бахтину), в «столкновении идей и мнений по самым острым поводам сегодняшней общественной практики» [2, с. 191]. Злободневные деревенские очерки Овечкина, с их «добротой и человечностью», с «активной нравственной силой», стали своеобразной

прелюдией к процессу постепенного произрастания и становления деревенской прозы, освободившейся в изображении сельской жизни от «неправды и фальши» [2, с. 190].

Анализируя роман В. Н. Семина «Нагрудный знак “Ост”», посвященный трагической судьбе советских остербайтеров в гитлеровской Германии, Дедков, для более глубоко и авторитетного обоснования своей нравственно-гуманистической позиции, вновь обращается к творчеству Достоевского. Сначала он приводит небольшую цитату из его романа «Записки из мертвого дома»: «Человек есть существо ко всему привыкающее, и, я думаю, это самое лучшее его определение», – которую можно было бы истолковать как утверждение о том, что не существует пределов к способности и готовности человека к унижению и падению. Однако Дедков вкладывает в эти строки принципиально иной смысл, чем Достоевский: «привыкать – значит бороться за жизнь, во что бы то ни стало – выживать. Это значит, что каковы бы ни были, какой бы рекорд бесчеловечности ни устанавливали, человек все равно будет упорствовать, сопротивляться смерти, падать и подниматься, повинувшись могущественному и святому инстинкту к жизни». И, как окончательный вердикт, амбивалентный первоначальному выводу: «Но это не всегда равнозначно беспредельному приспособлению, подчинению, привыканию» [3, с. 305]. В этом и согласие с нравственной оценкой сущности человека, сформулированной Достоевским, и последующая гуманистическая интерпретация и рецепция его позиции в литературной критике и личной биографии Дедкова [12, с. 60–61; 14, с. 201–202].

В литературно-критических статьях, книгах и дневниковых записях Дедков нередко обращается к широко известной фразе Достоевского из его романа «Братья Карамазовы» о «слезинке ребенка». А точнее, об утверждении мысли о том, что когда идея «высшей гармония» превращается в «ад», то «не стоит она слезинки... замученного ребёнка» [11, с. 223]. Так, к примеру, «о слезинке ребенка», с прямой ссылкой на Ивана Карамазова, Дедков упоминает в дневниковой записи от 23 июля 1968 года (во время ввода советских войск на территорию Чехословакии), где им приводится цитата из В. Г. Белинского по книге «Толстой и Ницше» Л. И. Шестова [4, с. 108]: «Я не хочу счастья и даром, если не буду спокоен насчет каждого из моих братьев по крови» [4, с. 107].

Подавление, как тогда говорили, «чехословацкого мятежа», стало огромной личной трагедией для костромского критика. Перефразируя получившую в то время распространение политически заряженную фразу о «социализме с человеческим лицом», Дедков 16 мая 1974 года, в своей дневниковой записи, интерпретирует ее с нравственно-гуманистических позиций, как социализм с «умным лицом, социализм умных людей, а не властолюбцев, не корыстных и трусливых прислужников власти» [4, с. 163]. То есть как высокоинтеллектуальный, разумный общественный строй, где сознание (а не экономика, как в марксизме) является его базисом, а не «надстройкой». Стоит попутно заметить, что Дедков весьма внимательно относился к философии «общего дела» Н. Ф. Федорова (которой интересовались и Достоевский, и Л. Толстой), к учению о ноосфере В. И. Вернадского и, в целом, к тому течению естественнонаучной и философской мысли, которое получило название «русского космизма», видя в нем духовную альтернативу разнонаправленным и эгоистическим устремлениям современного милитаризованного мирового сообщества.

Подразумеваемая бесценность и уникальности жизни жертв сталинского режима, загубленных во имя великой цели построения социализма и коммунизма, Дедков так написал в «Дневнике»: «Как нам представить себе и понять отчаяние и муку тех, кто не дожил, кто так навсегда и остался в тех великих временах со своей единственной, бесцеремонно оборванной жизнью. И еще – ...те неискупимые слезы, которые никогда не будут забыты... Достоевский знал, что те слезинки не искупимы, он откуда-то знал эту боль, перед которой вся значительность, все претензии, все возвышение человеческое, все самовосхваление власти

и преобразователей русской жизни – ничего не значат» [5, с. 227]. Такая гуманистическая позиция – как творческий метод познания, осмысления исторического прошлого и настоящего – проявлялась не только в интимных дневниковых записях, но и в литературно-критических и публицистических работах Дедкова.

В предисловии книге В. О. Богомолова «Эта незабытая далекая война» Дедков в очередной раз использует полюбившуюся ему фразу из романа Достоевского «Идиот» о «слезинке ребенка» (то есть о страдании невинного человека, особенно ребенка, ради достижения каких-либо «высоких» трансцендентальных целей) в анализе повести этого автора под названием «Иван». Иван Буслов – это двенадцатилетний мальчик, которому на войне приходится рисковать своей жизнью наравне со взрослыми офицерами и солдатами. «Повесть построена так, – пишет литературный критик, – что мы видим Ивана глазами молодого старшего лейтенанта Гальцева. Это добрые и внимательные глаза. Им хорошо открыто главное: трагическая судьба детской жизни в дни войны. Когда-то Ф. М. Достоевский писал о неискупимых слезинках ребенка. В истории Ивана Буслова нет слез, но страдания его тоже из неискупимых» [5].

В другой работе, посвященной исследованию военной прозы все того же В. О. Богомолова, Дедков опять отталкивается, как спортсмен от трамплина, от базового для его мировосприятия концепта о «неискупимой слезинке ребенка». По мнению литературного критика, этот писатель, как он пишет в статье «Момент истины (Владимир Богомолов)», «кажется, постоянно помнит о ничем не искупаемой слезинке ребенка» [3, с. 222]. И далее: «Именно дети посреди войны, ставшей для миллионов работой, бытом, самой жизнью (другой может и не быть), вдруг напоминают о масштабах развернувшейся, разведшейся трагедии, об истинных, но попранных ценностях человеческого существования» [3, с. 222].

В романе «В августе сорок четвертого» уже на первых страницах Богомолов выводит другой образ «мальчонки примерно двух с половиной лет, беловолосого, с стирано-перестиранной рубашонке», из которой «выглядывала необычайно маленькая багровая культа». И отнюдь не сентиментальный, выдавший виды разведчик Алехин, насмотревшийся на войне на многие ее ужасы, буквально обомлел «при виде этого крошечного калеки, с такой подкупающей улыбкой смотревшего ему в глаза» [3, с. 221]. Мысль об этом конкретном физически изуродованном войной мальчишке, а также о всех других «страдающих, ни в чем не повинных детях, попавших в непонятную и странную “передрагу”, живет в героях В. Богомолова неотступно, – пишет Дедков. – Их работа, их профессионализм оказываются, прежде всего, средством для возмездия и возвращения всем нормальной естественной жизни» [3, с. 223].

Дедков, можно сказать, буквально насквозь пропитан гуманистическими идеями Л. Толстого, Достоевского и других русских дореволюционных писателей и философов. «Правители, которых можно желать, – пишет в своем «Дневнике» Дедков, – должны были бы согласовывать свои нравственные, этические принципы (рекомендуемые народу) с принципами и идеалами русской классической литературы, потому что в ней более чем в чем-то ином, выразилась национальная философия, национальный идеал или, лучше сказать, истина русской жизни. Иначе образуется (образовался) разрыв между тем и другим, и первое не выдерживает сопоставления... Избежать его можно, лишь запретив русскую классическую литературу, что невозможно» [4, с. 121].

В то же самое время, сравнивая отношение Дедкова к Достоевскому и Л. Толстому, можно сказать, что приоритет, с точки зрения «народности», он отдавал второму. По мнению критика, высказанному им в дневниковой записи от 3-го января 1981 г., «народному мирозерцанию художественный мир Достоевского – чужой». В то время как «Толстой с народным мирозерцанием считался больше и понимал его лучше; и в конечном счете смог его выразить лучше, проникся им» [4, с. 313]. В развитие этой темы можно припомнить, что у Дедкова вы-

звала возмущение небольшая статья В. Г. Распутина, посвященная 800-летию «Слова о полку Игореве», в которой тот «нашу национальную духовность» возвел исключительно к «Слову», Пушкину и Достоевскому, забыв в этом ряду упомянуть Л. Толстого [17, с. 23]. Для писателей националистически-патриотической ориентации, к коим Дедков причислял и В. Г. Распутина, Л. Толстой – это «слишком свободный художник и мыслитель» [4, с. 478].

Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что не только Достоевский, но еще и Л. Толстой, а также целый ряд других дореволюционных литераторов сыграли огромную культурологическую роль в процессе формирования той неповторимой духовно-нравственной позиции, с высоты которой Дедков оценивал современных ему советских писателей.

Литература

1. Дедков И. А. Из чего «выстраивается» духовность? // Литературное обозрение. 1979. № 1. С. 26–33.
2. Дедков И. А. Из чего «выстраивается» духовность? // Дедков И. А. Во все концы дорога далека: Литературно-критические очерки и статьи. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1981. С. 178–198.
3. Дедков И. А. Возвращение к себе. Литературно-критические статьи. М.: Современник, 1978. 320 с.
4. Дедков И. А. Дневник. 1953–1994. М.: Прогресс-Плеяда. 2005. 792 с.
5. Дедков И. А. Эта незабытая далекая война (Предисловие). URL: <https://myrt.ru/read/81735-eta-nezabytayadalekaya-voyna-predislovie.html> (дата обращения 30. 03.2021).
6. Дедков И. А. Достоевский в школе // Северная правда. 1968. 27 декабря.
7. Дедков И. А. Братья Карамазовы // Северная правда. 1969. 13 апреля.
8. Дедков И. А. Из мглы самообмана: из современных умонастроений // Коммунист. 1991. № 3. С. 8–17.
9. Дедков И. А. По ту сторону надежды // Дедков И. А. Эта земля и это небо: очерки, заметки, интервью, дневниковые записи о культуре провинции 1957–1994 годов / сост. Т. Ф. Дедкова; отв. ред. Н. В. Муренин. Кострома: Костромаиздат, 2005. С. 17–22.
10. Дедков И. А. В искусстве нет губернских небес // Дедков И. А. Эта земля и это небо: очерки, заметки, интервью, дневниковые записи о культуре провинции 1957–1994 годов / сост. Т. Ф. Дедкова; отв. ред. Н. В. Муренин. Кострома: Костромаиздат, 2005. С. 305–308.
11. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. XIV. Л.: Наука, 1976. 624 с.
12. Зайцев А. В. К вопросу об источниках гуманистического мировоззрения Игоря Дедкова // Кострома. Genius Loci: альманах / [сост. и отв. редактор А. В. Зайцев]. Кострома: Костромской государственный университет. 2020. Вып. 3. С. 16–31.
13. Зайцев А. В. «Костромской экзистенциализм» Игоря Дедкова // Национальные приоритеты России. 2021. № 1(40). С. 57–65.
14. Зайцев А. В. Гуманистическая онтология мировоззрения литературного критика И. А. Дедкова: истоки, природа, сущность // Верхневолжский филологический вестник. 2021. № 1 (24). С. 193–203.
15. Индивидуальное, но сопротивление. Интервью доктору исторических наук Е. Ю. Зубковой // Игорь Дедков: наше живое время. Книга воспоминаний, статей и интервью. М.: Изд-во Московского университета, 2013. С. 16–47.
16. Лебедев Ю. В. Завещание Игоря Дедкова // Дедковские чтения, 1995–2001: Статьи, воспоминания / сост. Т. Ф. Дедкова. Кострома, 2004. С. 67–74.
17. Распутин В. Г. Вечный родник. 800-летие «Слова о полку Игореве» // Памятники Отечества. 1985. № 2 (12). С. 23.
18. Цанн-Кай-Си Ф. В. И. Дедков: от «строгости марксизма» к реальному гуманизму // Костромской гуманитарный вестник. 2015. № 2. С. 11–16.
19. Цанн-Кай-Си Ф. В. Жизненный мир в творчестве И. А. Дедкова: опыт философской рефлексии // Костромской гуманитарный вестник. 2011. № 2. С. 23–27.
20. Шульц Л. Б. И. А. Дедков и философия искусства // Дедковские чтения, 1995–2001: Статьи, воспоминания / сост. Т. Ф. Дедкова. Кострома, 2004. С. 116–118.

М. А. ФокинаКостромской государственной университет
madi.fokina@mail.ru**ЯЗЫКОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА
Н. А. НЕКРАСОВА «ТРИ ЭЛЕГИИ»**

В статье анализируются лексико-фразеологические и синтаксические языковые средства, с помощью которых создаются циклообразующие связи, объединяющие три самостоятельных стихотворения поэта в один лирический цикл.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, элегия, смысловая оппозиция, лексический повтор, генитивная метафора, синтаксический параллелизм, риторический вопрос.

Madina A. Fokina

Kostroma State University

**LINGUISTIC ORIGINALITY OF N. A. NEKRASOV'S
LYRICAL CYCLE "THREE ELEGIES"**

The article analyzes lexico-phraseological and syntactic language means, with the help of which cycle-forming links are created that unite three independent poems of the poet into one lyrical cycle.

Keywords: N. A. Nekrasov, elegy, semantic opposition, lexical repetition, genitive metaphor, syntactic parallelism, rhetorical question.

Лирический цикл Н. А. Некрасова «Три элегии» (1874) относится к позднему периоду творчества поэта и посвящен А. Н. Плещееву, который помогал ему в издательской деятельности, работал секретарем «Отечественных записок». Автор описывает сложные внутренние переживания лирического героя: радость и муки любви, ревность и разлуку, светлую мечту и мрачную жизнь, ощущение одиночества, тоски и ожидание смерти.

В лирическом произведении каждое поэтическое слово имеет исключительную смысловую нагруженность, образует многочисленные ассоциативные связи с контекстным окружением. О специфических особенностях поэзии, отличающих её от прозы, Некрасов размышляет в одной из рецензий на повесть в стихах:

«... Дело прозы – анализ, дело поэзии – синтезис. Прозаик целым рядом черт, – разумеется, не рабски подмеченных, а художественно схваченных, – воспроизводит физиономию жизни; поэт одним образом, одним словом, иногда одним счастливым звуком достигает той же цели, как бы улавливает жизнь в самых её внутренних движениях; без этого, у древних названного божественным, во всяком случае необыкновенного, дара напрасно станет писатель пригонять рифму к рифме и строчку к строчке...» [4, с. 167].

В «Трёх элегиях» Некрасов тонко «улавливает жизнь» и передает её «внутренние движения», изображая динамику чувств и настроений лирического героя. Ключевыми лексемами этих лирических произведений являются слова, с помощью которых поэтом создаются семантические доминанты и оппозиции текста: *жизнь – мечта; жизнь – смерть; сердце – разум; радость – печаль; счастье – мука.*

Три самостоятельных стихотворения, пронумерованных автором, объединяются в структурно-смысловое единство, образуя художественный ансамбль, лирический цикл, его смыслы порождаются системой взаимодействующих связей, которые называются циклообразующими [6, с. 134]. К универсальным циклообразующим связям относятся заглавие и композиция цикла. Заглавие превращает самодостаточные тексты в иерархическую систему. Особенности функционирования этой системы определяются порядком следования отдельных текстов, т. е. композицией. К циклообразующим связям также относятся текстовые повторы, образные средства, ритмическая организация стихотворений и особенности рифмы.

Некрасов использует в заглавии цикла название лирического жанра – *элегия*, а также числительное *три*, сразу указывающее на количество стихотворных произведений, входящих в цикл.

Элегия – это «лирическое стихотворение медитативного характера с устойчивыми тематическими и мотивными комплексами, эмоциональной тональностью («уныние», «меланхолия», «печаль», «разочарование») и стилистикой, без строго фиксированных метрических и строфических тяготений» [2, с. 303]. Обычно в основе элегической тематики лежит переживание безвозвратно уходящего времени, уносящего мечты, любовь, жизнь и разрушающего ценности и идеалы.

В первом стихотворении элегического цикла Некрасова «Ах! что изгнание, заточенье!...» лирический герой рассказывает о разлуке с «той, кем полны... ревнивые мечты», любимая находится теперь «у берегов чужого моря». Он еще надеется на её возвращение, верит в долгожданную встречу, но понимает, что напрасно тревожит свое сердце, наполненное противоречивыми чувствами:

Простить не можешь ты её –
И не любить её не можешь!.. [3, с. 93].

Второе стихотворение «Бьется сердце беспокойное...» проникнуто нежными воспоминаниями о любимой, лирический герой обращается к «милой страннице» с призывом удалиться в те прекрасные места, где они могут быть счастливы вместе. Поэт восторженно характеризует мир неосуществимой мечты:

Розы там цветут душистее,
Там лазурней небеса.
Соловьи там голосистее,
Густолиственной леса... [3, с. 93].

В третьем стихотворении «Разбиты все привязанности, разум...» усиливаются драматические интонации, оно более напряжённое и безрадостное по эмоциональной тональности. Бурные порывы беспокойного сердца сменяются голосом сурового разума. Лирический герой приходит к философским обобщениям, размышляя о безысходности жизни:

Все кончено! Седает голова...
И смерти жди! Она недалеко...
Непрочно всё, что нами здесь любимо,
Что день – сдаем могиле мертвеца... [3, с. 93].

Динамика текстовых смыслов элегического цикла выражена семантическим рядом ключевых лексем *жизнь – мечта – смерть*.

Важнейшими циклообразующими связями являются полные лексические повторы, которые соединяют три стихотворения в одну поэтическую систему. Поскольку лирические произведения передают чувства, внутренний мир героя, смысловыми доминантами становятся лексемы *сердце* и *душа*. Существительное *сердце* упоминается во всех трех элегиях: два раза в первом стихотворении, самом большом по объёму, и по одному разу – во втором и третьем.

В первой элегии сначала говорится о *сердце* возлюбленной, а затем – о *сердце* лирического героя. Сожалея о разлуке, герой не уверен, что любимая печалится о прошлом:

В ней *сердце* жаждет жизни новой,
Не сносит горести оно
И доли трудной и суровой
Со мной не делит уж давно... [3, с. 93].

В финале первого стихотворения, надеясь на встречу, но осознавая невозможность вернуть былое, лирический герой, испытывающий разлад реальности и мечты, сердечных порывов и разума, обращается к себе:

Безумец! Для чего тревожишь
Ты *сердце* бедное свое? [3, с. 93].

Повтор однокоренных слов *безумец – разум* связывает по смыслу первое и третье стихотворения цикла:

Разбиты все привязанности, *разум*
 Давно вступил в суровые права,
 Гляжу на жизнь неверующим глазом... [3, с. 93].

Во втором стихотворении лексема *сердце* занимает сильную позицию текста – в первой строке, давшей название поэтическому произведению:

Бьется *сердце* беспокойное,
 Отуманились глаза,
 Дуновенье страсти знойное
 Налетело, как гроза [3, с. 93].

Лирический герой дает волю своим чувствам, с упоением предается несбыточным мечтам, полностью погружаясь в иллюзорный мир. *Сердце бедное*, измученное разлукой и ревностью (первая элегия), становится *сердцем беспокойным*, подавленным страсти и фантазии (вторая элегия).

В третьем стихотворении, отрезвев от бесплодных грёз, разочарованный герой, недоверчивый к жизни и ожидающий неизбежной смерти, обращается к своему тоскующему *сердцу*:

Зачем же ты, *о сердце!* не миришься
 С своей судьбой?.. О чем твоя тоска?.. [3, с. 93].

В лирическом цикле четко прослеживается смысловая оппозиция *разум – сердце*. Она последовательно выражена семантической цепочкой слов: *сердце – безумец – сердце – разум – сердце*, что отражает внутренний диссонанс лирического героя.

Наряду с лексикой циклообразующие связи создаются также с помощью фразеологических единиц. Устойчивые обороты употребляются во всех трёх элегиях и взаимодействуют семантически, эксплицируют концептуальное содержание всего цикла. В первом стихотворении используется трансформированный фразеологизм *на один алтарь сложили*:

Всё, чем мы в жизни дорожили,
 Что было лучшего у нас, –
 Мы *на один алтарь сложили* –
 И этот пламень не угас! [3, с. 93].

Устойчивый оборот *на один алтарь сложили (возложить (принести) на алтарь (отечества, любви, искусства, науки)* высок. ‘пожертвовать чем-либо во имя (отечества, любви, искусства, науки)’ [5, т. 1, с. 33] характеризует глубину и жертвенность сильного и взаимного чувства лирического героя и его возлюбленной. Индивидуально-авторское преобразование заключается в замене компонента *возложить – сложить* и расширении компонентного состава за счет добавления лексемы *один* (алтарь). Фразеологизм используется поэтом в составе риторического восклицания, что усиливает его экспрессию. Добавочное слово *один* (‘целостный, неделимый’) [5, т. 2, с. 592] передает общность, единение любящих героев, эта особенность актуализируется в контексте повторением личного местоимения *мы*.

Во второй элегии употребляется трансформированный библеизм *страна обетованная*:

Я зову её, желанную:
 «Улетим с тобою вновь
 В ту *страну обетованную*,
 Где венчала нас любовь!..» [3, с. 93].

Фразеологическая единица *страна обетованная* подвергается индивидуально-авторским преобразованиям: осуществляется инверсия и замена компонента *земля – страна (обетованная земля* книжн. высок. одобр. ‘место, где царит довольство, изобилие, счастье, куда кто-либо страстно желает попасть; предмет чьих-либо мечтаний, устремлений, надежд’) [1, с. 215]. Метафорический оборот *страна обетованная* в контексте некрасовской элегии ста-

новится символом страстной и неосуществимой мечты лирического героя, погруженного в мир своих любовных грёз.

В третьем стихотворении используется трансформированная фразеологическая единица (*разум*) *вступил в суровые права*:

Разбиты все привязанности, разум
Давно *вступил в суровые права*,
Гляжу на жизнь неверующим глазом... [3, с. 93].

Здесь также осуществляется индивидуально-авторское преобразование: замена компонента *свои* – *суровые* (*вступить в свои права* книжн. ‘проявиться в полной мере’) [7, т. 1, с. 109], что усиливает рациональное начало внутреннего состояния лирического героя: постепенно стихает сердечная буря, чувства подчиняются рассудку.

Фразеологизмы, последовательно использованные поэтом в трех элегиях, раскрывают смысловые оппозиции *жизнь – мечта*; *сердце – разум*. Прослеживаются общие особенности их употребления в тексте: каждый оборот подвергается индивидуально-авторским преобразованиям и все фразеологизмы являются книжными, имеют высокую, поэтическую окрашенность.

Ещё одним образным средством, объединяющим три элегии в лирический цикл, являются генитивные метафоры. В первом стихотворении употребляются две генитивные метафоры, характеризующие разлуку с любимой: *роковые волны пустой и милой суеты*; *в минуту сиротства и горя*. Во второй элегии генитивная метафора передает состояние «сердца беспокойного» лирического героя:

Дуновенье страсти знойное
Налетело, как гроза [3, с. 93].

В пределах одной поэтической фразы осуществляется взаимодействие двух образных приемов: распространенной генитивной метафоры *дуновенье страсти знойное* и сравнительного оборота *как гроза*.

В третьем стихотворении генитивная метафора *мечта любви* стоит в финале стихотворения и по смыслу противопоставлена завершающей строке, которая является самостоятельной строфой: *Усни... умри!..* Эта текстовая антитеза эксплицирует смысловую оппозицию *любовь – смерть* и усиливает драматизм внутреннего состояния лирического героя, испытывающего разочарование и тревогу, вызванные его сомнениями и противоречиями.

Яркой особенностью элегического цикла Некрасова является экспрессивный синтаксис. Поэт широко использует риторические обращения, восклицания, вопросы и умолчания. В большей степени эти фигуры речи представлены в первом и третьем стихотворениях. В первой элегии с помощью риторических вопросов герой пытается разгадать, каковы переживания покинувшей его возлюбленной:

И тайна все: печаль и муку
Она сокрыла глубоко?
Или решилась на разлуку
Благоразумно и легко? [3, с. 93].

Противоречивый герой предполагает внутренние колебания своей любимой: два вопроса, раскрывающие полярные проявления чувств (*печаль и мука – благоразумно и легко*) связаны разделительным союзом *или*, отражающим семантику жизненного выбора.

В третьей элегии риторические вопросы образуют анафорический повтор и параллельные синтаксические конструкции в двух соседних строфах стихотворения:

Зачем же ты, о сердце! не миришься
С своей судьбой?.. О чем твоя тоска?..

...

Зачем же ты в душе неистребима,
Мечта любви, не знающей конца?.. [3, с. 93].

Эти риторические фразы, создающие сильное эмоциональное напряжение, в то же время смягчают драматический финал, содержат обнадеживающие интонации, которые передают авторскую мысль о вечности и бессмертии любви: сердце не смиряется с жестокой судьбой; мечта «в душе неистребима»; любовь не знает конца.

Языковые единицы разных уровней (лексика, фразеология, синтаксис) создают образную систему элегического цикла Н. А. Некрасова, формируют циклообразующие связи, объединяющие три самостоятельных стихотворения в художественное и эстетическое целое, обеспечивают их структурно-семантическую общность, способствуют последовательному разворачиванию динамики смыслов, экспликации концептуального содержания лирических произведений, отражают своеобразие поэтического идиостиля автора. Некрасов широко использует различные текстовые повторы (лексические, деривационные, семантико-синтаксические), к речевым приемам выразительности, наиболее характерным поэту в анализируемом произведении, относятся тропы (метафора, сравнение) и фигуры речи (антитеза, анафора, синтаксический параллелизм, риторические конструкции), индивидуально-авторские преобразования фразеологических единиц. Поэт осуществляет диалогизацию лирического монолога путем включения прямой речи, многочисленных риторических обращений и создания интертекстуальных связей: использования традиционных мотивов и образов русской элегической поэзии XIX века, творческой трансформации библейского фразеологизма.

Литература

1. Дубровина К. Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов. М., 2010.
2. Магомедова Д. М. Элегия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008. С. 303–304.
3. Некрасов Н. А. Избранные произведения. М., 1985.
4. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 12. Кн. 2: Критика. Публицистика. 1840–1865. СПб., 1995.
5. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. 3-е изд. М., 1984–1987.
6. Фоменко И. В. Практическая поэтика: учебное пособие для вузов. М., 2006.
7. Фразеологический словарь современного русского литературного языка: в 2 т. / сост. А. И. Фёдоров. М., 1997.

УДК 821.161.1.09"19"

В. Г. Андреева

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук;
Костромской государственный университет
lanfra87@mail.ru*

**ОБРАЗЫ УСАДЬБЫ И ПОМЕЩИКОВ
В ПОЭМЕ Н. А. НЕКРАСОВА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»
И ПОВЕСТИ Б. А. САДОВСКОГО «ЛЕБЕДИНЫЕ КЛИКИ»**

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда
№ 22-18-00051, <https://rscf.ru/project/22-18-00051/>

В статье рассматривается творческое освоение Садовским образов Некрасова: проводится параллель между героями повести «Лебединые клики» и помещиками в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Поэтизируя усадебный быт и опираясь на находки Некрасова, Садовской раскрывает мотив произвола, нередко являвшийся оборотной стороной внешне благополучной жизни.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, Б. А. Садовской, усадебная культура, помещики, народный мир, стилизация, творческие освоения.

Valeria G. Andreeva

*A.M. Gorky institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences;
Kostroma State University*

**IMAGES OF THE ESTATE AND LANDOWNERS
IN THE POEM "WHO LIVES WELL IN RUSSIA" BY N. A. NEKRASOV
AND THE STORY "SWAN CLICKS" BY B. A. SADOVSKY**

This work was supported in the IWL RAS by the Russian Science Foundation
project No. 22-18-00051, <https://rscf.ru/project/22-18-00051/>

The article examines the creative development of Sadovskiy's images of Nekrasov: a parallel is drawn between the heroes of the story "Swan Cliques" and the landowners in the poem "Who Lives Well in Russia". Poeticizing the life of the estate and relying on the findings of Nekrasov, Sadovskoi reveals the motive of arbitrariness, which was often the other side of an outwardly prosperous life.

Keywords: N. A. Nekrasov, B. A. Sadovskoi, estate culture, landowners, folk world, stylization, creative development.

Борис Александрович Садовской (1881–1952) – талантливый поэт, писатель, литературный критик, творчество которого было прочно связано с русской классикой. Большинство современников Садовского отмечали характерную для него поэтизацию русской жизни XVIII–XIX вв. Одна из самых перспективных тем – рецепция русской классической литературы в творчестве Садовского – рассмотрена до сих пор в незначительной степени. «Своеобычная творческая связь писателя с ушедшей эпохой обусловила рождение большинства сюжетов в его прозаическом наследии, интерпретация которых, как правило, составляет содержание редких научных работ...», – отмечает С. Н. Пяткин [6, с. 128]. Большинство разысканий, посвященных указанной теме, связано с осмыслением Садовским творческого наследия А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. Несмотря на тот факт, что Садовский был в большей степени поклонником А. А. Фета, поэта чистого искусства, в его прозе немалое место занимают также образы и темы поэзии Н. А. Некрасова. Творческое освоение Садовским находок и образов Некрасова особенно широко представлено в повести «Лебединые клики» (1911), в которой писатель воплотил одновременно как восхищение временем расцвета русских усадеб (действие в повести происходит в середине XIX в.), так и свойственные поэзии Некрасова мотивы обличения роскоши барствующих самодуров-помещиков.

В центре повести «Лебединые клики» находится усадьба Лебяжье и образ ее владелицы. «Княгиня Зенеида» – так и называлась повесть, опубликованная впервые в №1 и №2 журнала «Русская мысль» за 1913 г. Однако более позднее название, данное произведению в отдельном издании, полнее отражает его суть, так как Княгиня Зенеида рассматривается в произведении именно как наследница и владелица богатейшего имения: «Давно вдовееет княгиня. После супруга осталась она владетельницей богатств несметных» [7]. Сюжет повести довольно прост: братья Бобровы, генерал и его младший брат, отправляются в имение Лебяжье, где затворницей, но роскошно живет вдова князя Курятева. Она принимает братьев, очаровывает обоих, и сама влюбляется в молодого и искреннего Сергея. Княгиня Зенеида в порыве страсти делает предложение Сергею, но сила жизни выступает своеобразным противоядием крепостнической любви княгини, Сергей противостоит ее чарам и от женитьбы отказывается. Тогда, памятуя о своем нечутком муже, княгиня соглашается на предложение старшего брата, генерала Боброва – человека недалекого: она осознает, что с ним она будет и замужем, и свободна.

Имение вдовы Курятевой не просто богато, но царственно: «Пышность во дворце княгини Зенеиды (домом невозможно было именовать величавую громаду в шестьдесят с лишним комнат) с выдержанностью строгой красоты соединяла торжественный и спокойный вид» [7]. Садовской мастерски воссоздает колорит значительных дворянских усадеб XIX в. Как справедливо отметила Н. Н. Кислова, хронотоп повести позволяет читателю представить Лебяжье как сказочный и даже отчасти заколдованный мир, красотой которого восхищается автор: «В этом мире находится заколдованная “царица”, “неувядаемая роза”, ожидающая своего избавителя. Автор изображает разрушение этого “заколдованного проклятого царства”, гибель его мистических обитателей, освобождение “царицы”. Время в усадьбе подчеркнуто циклично. Но и в этой повести за серьезностью повествования постоянно чувствуется присутствие авторской иронии» [3, с. 1533].

Герои повести оцениваются автором двойственно. И даже роскошная Зенеида, которая девочкой была выдана замуж за князя Курятева, уже с первых предложений о ней характеризуется как непростая барышня, а потом и барыня. Поначалу чуждавшаяся старого мужа, Зенеида быстро осознает, что жизнь в богатстве не так уж тягостна. Князь Федор Сергеевич Курятев является зловещим и загадочным героем, которым движут демонические силы. Эти подчеркнутые автором мотивы сложно не заметить. Вся жизнь Курятева – неумеренное чудачество, благодаря одному из проявлений которого – дерзкой выходке на организованном им мальчишнике перед свадьбой – он оказывается разжалованным и замкнуто живущим в своем имении. Внимательный читатель повести легко проведет параллель между Курятевым и героями-помещиками поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Садовской не скрывает возможных параллелей, наоборот, они призваны показать иронию автора по отношению к роскоши усадьбы и странностям ее хозяев. Поэтизируя усадебный быт в его естественном облике, создавая великолепные описания дома-дворца и всех владений Курятевых, а потом княгини Зенеиды, Садовской благодаря некрасовским образам помещиков раскрывает мотив произвола, деспотизма. *Князь Курятев* у Садовского очень напоминает *князя Утятину* у Некрасова. Тут налицо и птичье родство фамилий, и дурная сторона жизни:

«Помещик наш особенный,
Богатство непомерное,
Чин важный, род вельможеский,
Весь век чудил, дурил...» [5, с. 332].

Параллель с некрасовским князем Уятиным открывает глубинный подтекст повести Садовского. Н. Н. Кислова отмечает, что «...облачение творческого замысла в канонические литературные формы прошедших эпох помогает писателю обозначить тайные и вечные смыслы

в событиях современности, избежать грубой прямолинейности в обозначении проблем своего времени, выразить неприятие настоящего» [4, с. 90]. Время написания повести «Лебединые клики» было связано с упадком усадебной культуры, Садовской ностальгически восхищается великолепием усадебного быта, но вслед за Некрасовым иллюстрирует страшное воздействие на помещиков несметных богатств, приводивших к помутнению рассудка.

Но не только некрасовский образ Утятин осваивается Садовским. Узнаваемы в повести «Лебединые клики» переключки и с другими героями Некрасова из поэмы «Кому на Руси жить хорошо», прежде всего, вспоминается читателям помещик Гаврила Афанасьевич Оболт-Оболдуев.

«Пять поваров да пекаря,
Двух кузнецов, обойщика,
Семнадцать музыкантиков
И двадцать два охотника
Держал я... Боже мой!» [5, с. 315], –

воскликает помещик у Некрасова, вспоминая прежние времена. Подобный же размах описывается и Садовским: весь окружающий мир оказывался у ног помещика: дом, парк, оранжереи, пиршества, музыканты, исполняющие любые произведения по желанию гостей, и главное – верные слуги, готовые отдать жизнь за господ. Не случайно в самом начале повести Садовского звучит один из центральных некрасовских мотивов – мотив рабства: «Что же, рабов и у нас нет. Звание раба еще государыня Екатерина отменила, слышал?»; «Звание отменила, а рабство осталось» [7].

Используя метод Некрасова, создавшего галерею похожих по своей безысходности крестьянских судеб, Садовской описывает несколько примечательных историй, раскрывающих отношение к крепостному как к вещи, безделье. Так, читатель узнает, что кучер Мишка был прислан когда-то к Боброву с соловьем: «Сенатор Ендовищев (изволили слышать-с?) меня к папеньке вашему с соловьем прислал. <...> Когда папенька ваш в Петербурге были, соловей-то им и полюбился. Опосле, как уехали они, сенатор им соловья этого со мной и послал в презент. Соловья, да меня на придачу-с» [7].

В. Ю. Белоногова заметила, что «устойчивый интерес Садовского к “золотому веку” русской словесности проявлялся и в его литературном творчестве, причем не только на тематическом и содержательном уровне, но и на уровне жанровых и языковых стилизаций, имитаций и даже мистификаций» [1, с. 102]. Вслед за Некрасовым Садовской показывает роковые случайности, которые на самом деле закономерно вытекают из образа жизни помещиков.

В поэме Некрасова Оболдуев описывает кончину своего предка, который погибает от лап медведя:

«Волками и лисицами
Он тешил государыню,
В день царских именин
Спускал медведя дикого
С своим, и Оболдуева
Медведь тот ободрал...» [5, с. 313]; –

такой же финал ждет в повести Садовского и князя Курятева: «Однажды случилось так, что выехал князь по обычаю на охоту, но, приказав зашить себя плотно в шкуру, велел спустить всю гончую стаю разом. Собаки сгрудились и полезли валом; видна была одна огромная копошащаяся куча; барахтаясь и рыча, псы рвались на зверя, не слушая ни арапников, ни крику. Медведь не огрызался и не рычал, а лежал, распластавшись, молча. Когда свалили, наконец, со зверя собак, в страхе подошли к нему охотники, но не смели подступиться, покуда Скворцалупов не перевернул ничком лежавшее тело: тогда увидели псари объединенную мертвую

голову князя Курятева» [7]. Смерть эта не случайна, поскольку охота и у Оболдуева, и у Утятина – блажь. Показательна тут реплика крестьян:

«Как не понять! С медведями
Немало их шатается,
Прохвостов, и теперь» [5, с. 313].

Еще одна история поэмы Некрасова перепевается Садовским в повести, автор иллюстрирует изменение психики человека-раба всей крепостной системой. Речь идет о рассказе «Про холопа примерного – Якова верного». У Некрасова мы видим рабскую преданность слуги барину:

«Яков таким объявился измладости,
Только и было у Якова радости:
Барина холить, беречь, ублажать
Да племяша-малолетка качать» [5, с. 435].

Такие же отношения выстраиваются между князем Курятиным и дворецким Скворцалуповым. Причем последний сначала без нареканий служит князю, а потом, еще более прилежно и страстно – княгине: «Все приказания госпожи Скворцалупов выполнял свято. Ни разу еще не было случая, чтобы княгиня выказала дворецкому недовольство. И неувлимое что-то и странное мелькало в обращении прекрасной княгини с красавцем слугой» [7]. И у Некрасова, и у Садовского причиной смертельной обиды слуг и самоубийства оказывается предательство, связанное с любовной темой. В поэме «Кому на Руси жить хорошо» князь запрещает брак Гриши, племянника Якова, и девушки Ариши, при этом Якова отправляют в рекруты. У Садовского красавец и силач Скворцалупов влюблен в княгиню Зенеиду и не может пережить ее будущего замужества. Однако реакция помещиков на несчастье разная: деспот-крепостник Поливанов у Некрасова осознает свой грех, пролежав ночь под трупом Якова:

«Экие страсти господни! Висит
Яков над барином, мерно качается.
Мечется барин, рыдает, кричит,
Эхо одно откликается» [5, с. 437],

а вот старший из братьев Бобровых не понимает причины самоубийства или тщательно скрывает это за маской равнодушия: «Над самой дорогой расprostерла ветви престарелая, в медной коре, горбатая осина. На ней, почти касаясь земли ногами, висел человек. <...> Дворецкий висел на белом своем галстуке, в расстегнутом синем фраке, в чулках и башмаках» [7]. Не случайно в повести появляются рядом две реакции на увиденное: «Эко несчастье, – сказал вполголоса кучер, снимая шапку. – Сердешный!»; «Собаке и смерть собачья, – сказал генерал сурово. – Проведи лошадей, Иван, и поедем дальше» [7].

И. В. Грачева рассказывает о прототипах героев Некрасова и о том, как А. Ф. Кони поведал поэту о событиях, произошедших в Рязанской губернии с помещиком Чулковым и его слугой, отмечает маловероятность концовки истории Некрасова, которая «отражала naive надежды крестьянского мира на возможность пробуждения совести у жестокосердных господ»: «В реальности же Чулков с негодованием рассказывал знакомым о поступке кучера “в доказательство глупости и грубости простого народа”» [2, с. 8]. Негодующе ведет себя у Садовского и старший Бобров – человек равнодушный к чужому горю, падкий на деньги. Интересно, что внешне с некрасовским Оболдуевым схож именно генерал Кирила Павлыч, свежее и румяное лицо которого Садовский сравнивает с таковым у деревянной игрушки. Вспомним описание Оболдуева у Некрасова:

«Помещик был румянький,
Осанистый, присадистый,
Шестидесяти лет» [5, с. 310].

Уникальность художественного мира повести Садовского состоит в совмещении двух разных позиций. С одной стороны, уже в начале XX в. писатель восхищается невозвратимым

прошлым, которое было связано с расцветом усадебной культуры. В повести эта позитивная сторона усадебной жизни реализуется за счет поэтических картин благоденствия и мудрой устроенности жизни в Лебяжье, описания увлечения старого князя лебедями. С другой стороны, Садовской представляет гиперболизированные описания роскоши, творчески осваивая находки Некрасова, создает художественные параллели, открывающие произвол многих помещиков, их привычку распоряжаться людьми, неуважение к труду. Развитие сюжета повести, выбор героиней второго мужа, образ генерала Боброва позволяют автору отразить необратимый процесс оскудения усадебной культуры, проявляющийся, в частности, в отношении генерала Боброва к лебедям. «Многозвучный трубный хор» лебедей, который «стихая, замирал в небе»; «последние клики», которые «торжественно и нежно вздыхали струнами оборванных арф» будущий хозяин Лебяжьего оценивает прозаически: «Ничего не увидишь. Они верст за сто от нас. Красивая птица. И кричит приятно. Только покойник и тут переборщил. Много их больно развелось теперь. Стрелять надо. Ни в чем меры не знал» [7]. Садовский отмечает равнодушие и потребительское отношение помещиков, не озаряемое мыслями о творческом преображении своих владений.

Литература

1. Белоногова В. Ю. Пушкин и Гоголь в творчестве Бориса Садовского // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2(2). С. 102–106.
2. Грачева И. В. Рязанские реалии в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Литература в школе. 2016. № 3. С. 6–8.
3. Кислова Н. Н. Поэтика повести «Лебединые клики» Б. А. Садовского // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. Т. 14. № 2-6. С. 1533–1539.
4. Кислова Н. Н. Стилизация как авторская стратегия XX века (на примере творчества Б.А. Садовского) // Поволжский педагогический вестник. 2017. Т. 5. № 4(17). С. 86–90.
5. Некрасов Н. А. Сочинения. М.: Правда, 1986. 544 с.
6. Пяткин С. Н. «Властители» и «поэты» в творчестве Б. А. Садовского // Научный диалог. 2018. № 11. С. 127–138.
7. Садовской Б. А. Лебединые клики. URL: http://az.lib.ru/s/sadowskoj_b_a/text_1911_lebedinye_kliki.shtml (дата обращения: 30.03.21).

РАЗДЕЛ II. ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1'0.09

Н. Г. Морозов

*Костромской государственной университет
kaf_ofg@ksu.edu.ru*

«ПОВЕСТЬ О ЖИТИИ АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО»: ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ И ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ

В статье раскрываются жанровые и стилистические особенности «Повести о житии Александра Невского», рассматривается значение данного произведения в контексте древнерусских повестей XIII–XVII веков.

Ключевые слова: *древнерусские повести, жанровое своеобразие, образная система, патриотическое единство народа.*

Nikolay G. Morozov

Kostroma State University

“THE STORY ABOUT THE LIFE OF ALEXANDER NEVSKY”: FEATURES OF STYLE AND IMAGE SYSTEM

The article reveals the genre and stylistic features of the “Tale of the Life of Alexander Nevsky”, examines the significance of this work in the context of ancient Russian novels of the XIII–XVII centuries.

Keywords: *old Russian stories, genre originality, figurative system, patriotic unity of the people.*

Повесть открывается кратким пояснением безымянного автора, бывшего не только очевидцем чудесных деяний князя Александра, но и одним из приближенных к нему людей.

Этикетное самоуничижение автора имеет главную цель: показать невероятные масштабы личности Александра Ярославича, в сравнении с которым все остальные люди, включая автора «Повести о житии Александра Невского», оказываются пылинками мироздания. Так с самого начала автор дает понять читателям о том, что рождение Александра – знаковое событие в судьбе Руси, да и всего земного бытия. С характеристикой отца Александра, Ярослава, отличавшегося необыкновенным человеколюбием и кротостью, и матери-княгини Феодосии, обладавшей такими же качествами, в повествование входит мотив «Поучения» Владимира Мономаха, где запечатлены главные качества христианского государя. А далее автор буквально обрушивает на читателей свидетельства о том, что Александр – посланник Творца Вселенной. Красотой он равен Иосифу, физической мощью – Самсону, мудростью – Соломону, полководческим талантом – цезарю Веспасиану. Образ Александра мгновенно обретает гиперболический характер, но это вовсе не панегирик биографа. Дело в том, что каждый образ Ветхого Завета – от пророка Исаяи до царя Соломона и далее – до цезаря Веспасиана – имеет краткую, но ёмкую характеристику или предполагает её в мысленном комментарии грамотного читателя. Делает это автор с помощью местоимений: «сделал то-то и то-то, прославился тем-то и тем-то». В результате возникает поразительный эффект двойного течения времени: персонажи Ветхого Завета и Древнеримской Истории живут и действуют при князе Александре, пребывая в реке времён. И Александр, двигаясь по своему земному пути, притягивает и вбирает в себя их вечную энергию: красоту, красноречие, телесную мощь, царственную мудрость и военный талант. Эта постоянная духовно-энергетическая «подпитка» наполняет образ Александра и по мере развития повествования утверждает и усиливает духовную силу героя.

Благодаря словосочетанию «так же и Александр» автор добивается эффекта незримого присутствия рядом с князем легендарных полководцев и царей древней истории. Так, он упо-

минает о необычайной храбрости, мужестве и воинской доблести Веспасиана при осаде города Иоатапата, во время которой римского полководца бросили собственные воины, малодушно бежавшие перед натиском противника. Оказавшись один, лицом к лицу с численно превосходящим его врагом, Веспасиан не дрогнул, но вступил в бой и обратил нападавших в бегство. А после посмеялся над струсившей «дружиной». И автор замечает: «Так же и Александр». В этом фрагменте, как и в остальных, подобных ему, содержится ещё один смысловой посыл автора. Повесть о храбром князе Александре Ярославиче, помимо доминирующего житийного жанра, имеет очевидные признаки «Поучения» в духе сочинений Владимира Мономаха: истинный государь и полководец должен обладать редкостным самообладанием, отвагой и находчивостью. Он должен мгновенно находить выход в любой, даже, казалось, безнадежной ситуации, и добиваться победы над врагом, превосходящим численностью.

Весь этот смысловой ореол является прелюдией к битве на берегах Невы с хорошо подготовленным к вторжению шведским войском. Перед тем как перейти к описанию этих событий, автор считает необходимым представить государя Швеции как «римского короля». Здесь возникает своеобразная игра смысловых оттенков. Войско шведов несёт на своих мечах католическую веру Рима и, одновременно, стремится покорить и присоединить к Швеции земли княжества Александра, как привыкли это делать легионы римских цезарей во Франции, Германии и Британии.

С учетом такого исторического контекста сражение дружины Александра Ярославича с шведскими захватчиками происходило не только на Земле, но и на небе. Несокрушимой военной мощи Рима племена варваров смогли противопоставить лишь любовь к родной земле и стремление к независимости. Галлия стала римской провинцией, восстание королевы бриттов Болдики было жестоко подавлено, и сама она героически погибла в бою. Александр и его дружина обладали храбростью и жадой независимости от любого иноземного вторжения. Но у них было неоценимое преимущество: православная вера. Поэтому шведы были обречены на поражение.

Автор «Повести о житии Александра Невского» стремится к постоянному совмещению двух историко-временных планов – ветхозаветного и современного ему и Александру. В результате у читателей не остаётся сомнений в том, что редкостные свойства русского князя дарованы Богом для исполнения миссии спасения Руси. Так, визит западного «божьего слуги» Андреаша к Александру сравним со знаменитым посещением Соломона царицей Савской. И в том и другом случаях происходила экспертиза, проверка истинности слухов о чудесных дарованиях героев. Андреаш, вернувшись «к своим», заявил: «Прошел я страны и народы и не видел такого ни царя среди царей, ни князя среди князей» [1, с. 129]. После авторитетного заключения Андреаша надо бы устанавливать с таким государем дипломатические и торговые отношения. Однако король нового Рима, расположенного на северной территории, не поверил этому свидетельству и решил напасть на страну, во главе которой находился очень молодой, а значит, по мысли короля, неопытный, слабо разбирающийся в делах управления и обороны человек. Король Швеции «собрал силу великую, и наполнил многие корабли полками своими, двинулся с огромным войском, пыхая духом ратным. И пришел в Неву, опьяненный безумием, и отправил послов своих, возгордившись, в Новгород, к князю Александру, говоря: “Если можешь, защищайся, ибо я уже здесь и разоряю землю твою”» [1, с. 129]. В этом фрагменте примечательна нравственно-психологическая характеристика короля, одержимого опасным смертным грехом – гордыней. Отсюда и безумие всей шведской авантюры и неминуемый её сокрушительный, позорный провал. Здесь, как в других воинских повестях древней Руси, содержится пророческое предостережение всем иноземным правителям, посягнувшим на Святую Русь. Первое, что предпринял князь, узнав о злодейском нашествии шведов, – устремился в Божий храм. Примечательно,

что в этом фрагменте автор «Повести о житии Александра Невского» не только показывает сердечный патриотический порыв князя Александра, незамедлительно принявшего меры к защите родной земли, но даёт толкование истинных причин грядущей победы Александра и его дружины над новоявленными «римлянами».

Бесовской гордыне и связанному с ней безумию шведского короля Александр противопоставил священный пламень сердечного чувства любви к Богу: «разгорелся, и вошел в церковь святой Софии, и, упав на колени пред алтарем, начал молиться со слезами: “Боже славный, праведный, Боже великий, сильный, Боже превечный, сотворивший небо и землю и установивший пределы народам, Ты повелел жить, не преступая чужих границ”» [1, с. 129]. Так автор впервые в истории древнерусской литературы обнаруживает невидимую пропасть между православной Русью и католическим Западом. Духовное умирание и религиозное падение римско-католической цивилизации Запада, по мнению автора, выразились в кощунственном посягательстве одного из королей на Вечный Закон, установленный Творцом неба и земли для всего рода людского. И Александр берет на себя миссию защиты Закона, дабы не прогневить Бога и тем спасти земное человечество от небесной кары за тяжкий грех. Этим вселенским масштабом размышлений и чувств Александра объясняется его просьба к Судье и Творцу всего сущего: «Суди, Господи, обидящих меня и огради от борющихся со мною, возьми оружие и щит и встань на помощь мне» [1, с. 129]. Александр, обращаясь к Богу со столь насущной и судьбоносной для его страны просьбой употребляет священный «глагол» Ветхого Завета из книги Пророков – слишком велика ответственность перед Творцом и людьми, неуслышанным остаться нельзя! Благоприятным знаком того, что Господь услышал молитву князя, было благословение Архимандрита Спиридона, получив которое Александр, «выйдя из церкви, осушил слезы и начал ободрять дружину свою, говоря: “Не в силе Бог, но в правде”» [1, с. 129]. Поведение князя Александра в обстоятельствах крайне неблагоприятных для государя стало образцом для подражания всех поколений древнерусских князей и особенно ярко запечатлелось в «Сказании о Мамаевом побоище». В нем Дмитрий Донской так же уповает на Защиту Бога и получает благословение Преподобного Сергия Радонежского в храме на победоносную Куликовскую битву. Духовный подъем Александра и его дружины накануне Невской битвы имеет ещё один животворящий источник эпохи Ветхого Завета: творчество замечательного псалмопевца, царя Давида, имевшего бесценный опыт Божьей помощи в противостояниях превосходившему числом врагу. Александр говорит дружине: «Вспомним Песнотворца, который сказал: “Один с оружием, а другие на конях, мы же имя Господа Бога нашего призовем; они, поверженные, пали, мы же устояли и стоим прямо”» [1, с. 129].

Автор «Повести о житии Александра Невского» отмечает, что военный успех Александра и его дружины был бы невозможен без помощи Бога. На такую помощь уповать могут лишь твердые в православной вере люди – от князя до рядового дружинника. Именно поэтому столь подробно характеризуя чудесное знамение – явление святых мучеников Бориса и Глеба, спешащих на помощь «сроднику нашему Александру», – автор подчеркивает набожность свидетеля этого чуда. Им оказался старейшина языческого племени ижорян Пелугий, во святом крещении именуемый Филипп. Он свято соблюдал посты по средам и пятницам, причащался. Именно потому и был удостоен благодати стать очевидцем чудесного явления святых Бориса и Глеба. О многом свидетельствует содержание этого знамения. Для того чтобы положить конец княжеским усобицам (а при ордынском иге они приняли особенно мерзкий характер клеветы и доносительства), необходимо было поднять над Русью знамя с ликами Бориса и Глеба, погибших от руки брата-Каина, Святополка Окаянного. Поэтому знаменательна и дата выступления Александра против шведов – 15 июля, в воскресенье. Это и есть точка отсчета новой эпохи – возрождения христианского жертвенного братолюбия, которое должно возродить и спасти Русь.

Далее идет описание самой битвы. «После того Александр поспешил напасть на врагов в шестом часу дня, и была сеча великая с римлянами, и перебил их князь бесчисленное множество, а на лице самого короля оставил печать острого копья своего» [1, с. 130–131].

В описании ратных доблестей Александра и шести героев из его дружины, включая пеших новгородцев и княжеских слуг, есть одна примечательная особенность времени. Есть основания полагать, что Александру к тому времени удалось возродить, хотя бы частично, процесс консолидации всех патриотически настроенных, социально активных слоев тогдашнего общества – от военной аристократии до горожан-ремесленников и торговцев. Этот процесс берет своё начало ещё в XII веке, о нём замечательно верно писал Д. С. Лихачев в монографии «Великое наследие»: «Культурная жизнь начала XII века, когда создана была “Повесть временных лет”, уже шла по многочисленным дорогам и тропам феодального развития. Она испытала на себе благотворное влияние нового этапа в развитии производительных сил. В её мощном поступательном движении заметно сильное, наряду с верхами феодального общества, новой крупнейшей культурной и общественной силы – горожан: ремесленников и купцов» [2, с. 24]. Гений Александра и состоял в том, что именно ему удалось остро почувствовать то, восходящее к временам Владимира I, Святого, «сознание единства Руси и общерусский размах идей» [2, с. 24], когда Русь фактически была в развалинах и томилась под пятой безжалостных восточных завоевателей. Оттого столь яростным и мощным был отпор Александра и лучшей, передовой силы Новгородской земли наглому и коварному завоевателю Запада.

Через три года немцы захватили Псков, поставили там своих наместников, реализовав тем самым немецкий натиск на славянский восток. И в этом случае в лице Александра обрели они достойного противника и защитника Руси и славянства. Псков незамедлительно был освобожден, захватчики почти все перебиты, их опорные пункты на немецкой земле сожжены. Но рыцарей немецких это поражение только раззадорило ещё больше: «Пойдем, и победим Александра, и захватим его» [1, с. 132]. Так автор переходит к повествованию о знаменитой битве на Чудском озере: «...и пошли они друг на друга и покрылось озеро Чудское множеством тех и других воинов» [1, с. 132]. Описанию битвы на Чудском озере предшествует краткое изложение подготовки Александра к сражению, исход которого определял дальнейшую судьбу не только Новгорода и всех его земель, но и всей Владимиро-Суздальской Руси. И здесь вновь обретает мощное звучание тема жертвенного братолюбия: отец Александра, великий князь Ярослав, посылает на помощь сыну большое войско во главе с младшим братом Александра. Здесь достигает кульминации тема жертвенного братолюбия, обретающая вселенский масштаб в диалоге дружины Александра со своим господином и военачальником и, далее, в ответном слове Александра. Дружина заявляет о готовности умереть за своего князя в бою с немцами-захватчиками: «О княже наш славный! Ныне пришло нам время положить головы свои за тебя» [1, с. 132]. Читателям следовало бы ожидать такого же ответа от Александра в духе диалога легендарного князя Святослава и его бесстрашной дружины: «Уже нам здесь пасть. Если побежим, то срам примем. Так не побежим же. Когда моя голова упадёт, тогда о своих подумайте!» Дружина ответила Святославу так: «Где твоя голова упадет, там и наши». Святослав был и остался язычником. Для него пасть в бою с честью – акт религиозного поклонения богине Славе. Но времена изменились, Русь стала христианской державой, и вера у нее теперь была не сопоставима по смыслу и масштабам с древним язычеством. И потому в ответном слове к дружине Александр Ярославович раскрывает цель и смысл предстоящего сражения. В своём ответном слове князь призывает верную дружину жертвовать жизнью не ради него, а ради Правды Творца, установившего границы племенам с сотворения мира.

В результате симфонического созвучия Ветхого Завета и «Повести временных лет» возникает ряд важнейших для автора «Повести о житии Александра Невского» смыслов. Прежде

всего, на Суд Божий предстают Александр и отвергший Правду Всевышнего народ-завоеватель. Далее – в процессе разрешения спора с неправедным народом окончательно посрамлено и предано забвению будет ветхозаветное и древнерусское зло небратолюбия, гордыни и зависти. Так будет преодолен страшный грех Каина и восторжествует Правда Творца.

Завершается жизнеописание Александра повествованием о последнем подвиге великого защитника Русской земли. К тому времени в Орде произошла крайне опасная и неблагоприятная для Руси смена власти. Скончался царь Батый, с которым у Александра сложились многолетние дружеские отношения, благодаря чему Владимир, Суздаль, Новгород и окраинные города могли спокойно жить, не опасаясь внезапных набегов татар. Но вот на трон Батыя уселся новый царь, ненавидящий христиан, и тут же приказал начать набор русских новобранцев на военную службу в Орде. Они должны были стать послушными воле ордынского царя, наёмниками. Это был жестокий и коварный удар в самое сердце державы Александра – в молодое поколение русского народа. И Александр принимает решение пожертвовать собой, чтобы спасти христианскую Русь от новоявленных разрушителей Православия: «Князь же великий Александр пошел к царю, чтобы отмолить людей своих от этой беды» [1, с. 134].

Автор «Повести» ничего не сообщает о том, как проходили переговоры Александра с царем в Орде. Но акцентирует внимание читателей на том, что после них, возвращаясь на родину, Александр тяжело «занемог» в Нижнем Новгороде, а по прибытии в Городец «разболелся».

Завершает фрагмент, связанный с кончиной великого князя Александра, описание службы во Владимире. Во время отпевания собрались огромные толпы народа, стояли стон и плач такие, каких никогда не было, так что «земля содрогнулась» [1, с. 135]. Столь горестно и безутешно народ отпевал не только своего героя, надежду и защиту от бед. Отпевали святого мученика, принявшего смерть и страдания за веру христианскую ради спасения всех православных христиан. Потому и стремились все прикоснуться к «святому телу его на честном одре» [1, с. 135].

Далее автор «Повести» свидетельствует о посмертном чуде с телом благоверного князя Александра: «Было же тогда чудо дивное и памяти достойное. Когда было положено святое тело в гробницу, тогда Севастьян-эконом и Кирилл-митрополит хотели разжать его руку, чтобы вложить грамоту духовную. Он же, будто живой простёр руку свою и принял грамоту из руки митрополита. И смятение охватило их, и едва отступили они от гробницы его. Об этом возвестили всем митрополит и эконом Севастьян. Кто не удивится тому чуду, ведь тело его было мертво и везли его из дальних краев в зимнее время. И так прославил Бог угодника своего» [1, с. 135].

Это чудо, по мысли автора, не только свидетельствует о том, что мощи Александра обрели нетленность, но и указывает на небесную связь между миром небесного града Иерусалима, где нет ни болезней, ни печали, но жизнь бесконечная, и миром дольным, земным. Небесные законы не подчиняются законам распада земного тела, в них – свет вечной жизни.

Литература

1. Воинские повести Древней Руси: [древнерусские тексты и переводы / вступ. ст. Л. А. Дмитриева; сост. Н. В. Поньрко]. Л.: Лениздат, 1985.
2. Лихачев Д. С. Великое наследие: классические произведения литературы Древней Руси. М.: Современник, 1975.

А. Н. Пашкуров

Казанский (Приволжский) федеральный университет

**«СОСТАВИМТЕ СЕРДЕЦ СОЮЗ...»: НРАВСТВЕННЫЕ ЦЕННОСТИ
В РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XVIII ВЕКА
(по страницам поэтической книги Марии Пospelовой
«Лучшие часы жизни моей»)**

В статье анализируется поэтика отечественной женской поэзии конца XVIII века на примере изучения системы нравственных ценностей в дебютном сборнике Марии Пospelовой «Лучшие часы жизни моей» (1798). Стихотворения рассматриваются в контексте генезиса и эволюции ведущих направлений русской литературы порубежья XVIII–XIX столетий – сентиментализма и предромантизма. Существенное внимание уделено и жанровой палитре новаций одной из основательниц отечественной женской поэзии: от трансформации классической торжественной оды – к медитативным вариациям идиллии и лирической миниатюры.

Ключевые слова: литературная культура провинции, ранняя русская женская поэзия, нравственные ценности, поэзия Марии Пospelовой.

Aleksey N. Pashkurov

Kazan (Volga Region) Federal University

**“LET’S MAKE AN ACCORD OF HEARTS...”: MORAL VALUES
IN RUSSIAN FEMALE POETRY AT THE END OF THE XVIIITH CENTURY
(through the pages of Maria Pospelova’s poetry book
“The best hours of my life”)**

The article analyses the poetics of national female poetry at the end of the XVIIIth century using the study of the moral value system in Maria Pospelova’s debut book of poems “The best hours of my life” (1798) as example. The poems are examined in the context of genesis and evolution of the leading trends of Russian literature on the cusp of the XVIIIth – XIXth centuries – Sentimentalism and Pre-Romanticism. Special attention is also paid to the novation array of genres of one of the foundresses of national female poetry: from transformation of classical solemn ode to meditative variations of idyll and lyric miniature.

Keywords: literary culture of province, early Russian female poetry, moral values, Maria Pospelova’s poetry.

Литературная культура провинции и ее аксиология имели заметное влияние на развитие русской литературы последней трети XVIII – начала XIX столетий. Общую картину закономерностей в этом процессе выявила в свое время Р. М. Лазарчук [2]. В провинции, что примечательно, нередко гораздо полновочувственней сплетались словесность и другие ветви искусства (например, театр), и в самой литературе, особенно – в мире лирики, часто ярче проявлял себя диалог разных направлений. Всё это, конечно, не могло не содействовать творчески новому расцвету художественно-философских представлений о нравственных ценностях жизни человека.

Современники, которые оказались, к сожалению, гораздо проникательней потомков, сразу заметили одну из восходящих звездочек на литературном небосклоне – Марию Алексеевну Пospelову. Талантливая художница и музыкантша, самообразованием выучившая несколько языков, Мария прекрасно разбиралась в истории и географии. Ее позднее творчество (хотя как можно говорить о «позднем творчестве» девушки, скоростижно скончавшейся от чахотки в 24 года!..) – одна из новых ярких страниц осмысления аксиологии древнерусской культуры. Так, к числу практически не оцененных и неизвестных до сих пор шедевров относится ее поэма «Георгий, или Отрочь монастырь», переложение известной повести XVII века.

В лирике своей Мария Пospelова, наряду с Екатериной Сумароковой-Княжниной, Прасковьей Жемчуговой-Шереметевой, Анной Буниной и Анной Турчаниновой, встала у истоков женской поэзии в России (интересные эскизы к портрету русской женской поэзии той поры на примере лирики А. П. Буниной – см.: [6]).

«Муза речки Клязьмы» – так ласково-поэтично назвал Марию известный ее современник, сам знавший толк в творчестве, Иван Долгоруков, тонко уловив глубокую органичную связь юной поэтессы как раз с литературной культурой провинции [7, с. 483–484]. За честь опубликовать произведения нового расцветающего дарования в своих альманахах и журналах «сражались» лучшие: Андрей Болотов («Магазин достопамятных и любопытных бумаг, носившихся в народе»), Василий Подшивалов («Приятное и полезное препровождение времени»), за одну из од, посвященных суворовским победам, девочку одарил бриллиантовым перстнем сам грозный Павел Первый [7, там же].

Слава пришла к Марии, как нередко и случается, и просто, и неожиданно. Влиятельный дальний родственник, Федор Пospelов, заинтересовавшись опытами девушки в поэзии, на свои деньги издал во Владимире-на-Клязьме первый ее авторский сборник «Лучшие часы жизни моей». Произошло это в 1798 году, и – спустя всего какие-то месяцы – на талантливую стихотворицу обратили самое благосклонное внимание прославленные мэтры-патриархи новой литературы России: Михаил Херасков, Гавриил Державин, Николай Карамзин...

Безыскусность и искренность строк Марии сыграли при этом, пожалуй, одну из главных и решающих ролей. Даже в угасающей торжественной оде Пospelова сумела найти свои краски. Так, в оде на приезд императора Павла Первого с женой в Москву это событие нарицательно юной поэтессой не как строгое государственное политическое действие, а как радость для мира и людей и, самое главное, вечной мудрой природы, главными «провозвестниками» которой выступают деревья (о своеобразии дендросимволики и ее нравственных ориентирах – см. подробнее: [8]). Именно мир Природы, а не государственная идеология, в лиричном видении Марии, – основа России, ее жизни и культуры, которые в Новое время раскрывают себя и через диалог двух столиц страны – «русской» Москвы и «западного» Петербурга:

Как кедр меж прочими древами,
Москва меж многих городов... [4, с. 6].

Именно Мария, позже в одной из элегий исповедавшаяся: «Моя душа – моя свеча...», вышла в своих одах и на так любимый сентименталистами мотив «добродетельного союза сердец». «Составимте сердец союз!» – просто и доверчиво обратилась девушка к венценосной чете.

Своеобразным нравственно-эстетическим «прологом» сборника выступает «Ода на день светлого Христова Воскресения». Это яркий и необычный образец поздней русской философской оды, главной героиней которой выступает Вечность как высший судья и примиритель [4, с. 3–18]:

Блестящи солнца пред Тобою
Лишь искрой кажутся одною... [4, с. 17] –

с преображенной в зеркале сентиментализма целительной мыслью о Любви и Милости через Страдание:

О Боже! Сколь неизмеримы
Твоя Любовь и Милость к нам
.....
В сей День Ты падших нас восставил,
На степень Ангелов поставил... [4, с. 20].

При этом классическая религиозно-философская тема (в зеркале псалмодической лирики – см.: [3]) сплавляется у Марии Пospelовой с новым мотивом, характерным уже для проблескивающего предромантизма, – с мотивом Полета Мечты:

Песнь благодарную воспой,
Ко Свету Светов вознесися,
.....
Его лучами просветися... [4, с. 17].

«Пространная Вселенная», «тьма безчисленных миров», «печалей ложных тень»... – Мария искусно вводит в свой гимн игру светотени, чтобы с ее светлой помощью еще ярче «заиграла» главная музыкальная тема – Божественного Света. Современная исследовательница русской духовной лирики XVIII века Е. В. Семенова символично высказала гипотезу, что во многом как раз у Пospelовой берет истоки культ «мечтательной Ночи», хранительницы тайн Космоса и Души, в будущем XIX столетии так знаменитый у Тютчева... [5].

Увидеть всю Вселенную в ее величии, верила юная поэтесса, способен «лучезарный Гений». Пронзительный этот образ появляется, например, в оде на день именин тезки Пospelовой – императрицы Марии Феодоровны:

Едва дышу – и в то мгновенье
Я вижу свет небесный вкруг,
Явился Гений лучезарный

.....
Дерзай! – рек благотворный Гений
Мне удивленной... и исчез.
Рассеялись сомненья тени
И добрый луч блеснул с небес... [4, с. 12–13].

Вдумаемся, почувствуем: ведь перед нами – первые шаги к исповедальной пушкинской теме Поэта-Пророка!

Но не только высшее сакральное завещание Божества несет с собой «лучезарный Гений» – преображаются и краски мира. Так в лирику Марии Пospelовой входит символизм цветов, тоже исполненный глубокой нравственной силы и многих символических значений.

В открывающей сборник оде на именины принцессы Елисаветы Гений-Ангел сливается в ауре пронизывающего все света с образом теплого раннего осеннего солнца – «в блистательном венце»:

Румяный лик оно сокрыло
От зеленеющих полей

.....
Златыми класами венчанна,
В порфире светлоглубой

.....
Поставила трон Осень свой... [4, с. 1].

Хотя многие произведения сборника и носят по строгим правилам поэтики того времени жанровое определение «оды», картина здесь значительно многоцветней. Та же ода свободно может преображаться у Марии Алексеевны и в мозаику пейзажных миниатюр, и в исповедальную элегию, и в послание, и в идиллию.

В последнем случае очень интересен идиллический «Вечер любви». Трепетно, чутко и солнечно прозвучавшая уже и в торжественных одах цветовая игра здесь «наслаивается» на символику воды (о значениях этого символаобраза в мировом предромантизме – см.: [9]). То, что потом так восхищало современников, например, у Н. М. Языкова, властителя мира дружеских посланий Пушкинской эры, – искусство запечатлеть движущийся мир ручья – уже предсказано Машенькой Пospelовой:

Там в кристалле серебристом
Розовый рубин блистал,
Солнца луч в потоке чистом
Златом волны рисовал.

В нем алмаза блеск прелестной,
Радуга венки плетет,

Солнца луч в тени древесной
Злато с зеленью сольет... [4, с. 117].

Еще глубже раскрывается идиллическое начало в трогательной лирической картине «Весна». Юная поэтесса из мира Природы смотрит в мир людей. И не случайно, что первыми ей в нем встречаются – дети. Тема детства, в мемуаристике высвеченная Андреем Болотовым и Николаем Карамзиным, в журналистике – Николаем Новиковым, в драматургии – Андреем Болотовым, Гавриилом Державиным и Михаилом Муравьевым, тема эта получает у М. А. Пospelовой, казалось бы, и неброское, но, если взглянуть, очень тонко прочувствованное и трогательное, «теплое» воплощение:

Дети малые играют,
В тихий вечер сказки ждут.
Меж цветов струи мерцают,
Серебристых волн уют... [4, с. 112].

«Лучшие часы жизни моей» – и название сборника трагически не случайно. Девушка, почти ребенок, наверное и предчувствуя недолговечность земного своего пути, словно бы хотела напомнить остающимся, как важно ценить каждый час, каждое мгновение...

Едва «мир речки Клязьмы» был нарушен – Мария переехала к сестре в Петербург, а затем в Москву – «часы жизни» полетели к закату с роковой быстротой. В последние месяцы, уже болея, Мария Пospelова работала над одним из первых в русской литературе приключенческих романов для детей – «Альманзор». Рукопись – утеряна.

Литература

1. Западов В. А. Поэтический путь Державина // Державин Г. Р. Стихотворения. Л.: Худ. лит., 1981. С. 3–18.
2. Лазарчук Р. М. Литературная культура последней трети XVIII века (Диалог столицы и провинции): автореф. дис. ... докт. филол. наук. ИРЛИ РАН. СПб., 2000.
3. Луцевич Л. Ф. Псалтырь в русской поэзии. СПб.: Дм. Буланин, 2002.
4. Пospelова М. Лучшие часы жизни моей. Владимир: В типогр. губерн. правления, 1798.
5. Семенова Е. В. Система жанров русской духовной поэзии XVIII века: дис. ... д-ра филол. наук / Московск. гос. пед. ун-т. М., 2002.
6. Сионова С. А. А. П. Бунина – русская поэтесса конца XVIII – начала XIX веков // Литературное краеведение Липецкой области. Елец: Изд-во Елецк. гос. ун-та им. И. А. Бунина, 1997. С. 35–40.
7. Словарь русских писателей XVIII века. СПб.: Наука, 1999. Т. 2 (К-П).
8. Тема природы в художественной литературе: Материалы Всерос. науч. конференции. Сыктывкар: Изд-во Сыктывкар. гос. ун-та, 1995.
9. Suchanek L. Preromantyzm w Rossji. Krakow: Nakladem Uniwersytetu Jagiellonskiego, 1990.

«ЗАЯЦ» И ZAITZ САШИ ДАГДЕЙЛ: ПЕРЕВОД И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

*В статье анализируются переводы на русский язык стихотворений Саши Дагдейл *The Hare* («Заяц») и *Zaitz*, посвящённых А. С. Пушкину. Несмотря на разные переводческие стратегии, образ зайца как хранителя удачно передан разными переводчиками. Образ Пушкина, наоборот, трактуется по-разному, что позволяет читателю интерпретировать события достаточно вольно. Малейшие нюансы лексических значений слов приводят к появлению скрытых смыслов, что, с одной стороны, может увести читателя от замысла автора, а с другой стороны – дать ему возможность переосмыслить известные события.*

Ключевые слова: Саша Дагдейл, А. С. Пушкин, перевод, стратегия перевода, поэтический перевод, современная британская поэзия.

Evgenia V. Zimina

Kostroma State University

SASHA DUGDALE'S *THE HARE* AND ZAITZ: TRANSLATION AND INTERPRETATION

*The paper analyses the Russian translations of poems by Sasha Dugdale, *The Hare* and *Zaitz*, dedicated to Alexander Pushkin. Despite the difference in translation strategies, the image of the hare as of a guard is successfully conveyed by various interpreters. Pushkin's image, on the contrary, is seen by the translators in different ways, which makes the reader interpret the described events quite freely. The subtle shades of lexical units lead to the emergence of hidden meanings, which, on the one hand, may divert the reader from the author's intention; on the other hand, the reader has a chance to re-consider the well-known events.*

Keywords: Sasha Dugdale, Alexander Pushkin, translation, translation strategy, poetry translation, contemporary British poetry.

Было бы ошибочно утверждать, что российский читатель незнаком с современной британской поэзией. Однако с уходом великих переводчиков XX века качественных переводов англоязычных стихов стало намного меньше. Отчасти это можно объяснить переводческим кризисом, о котором пишут Саша Дагдейл [2, с. 23] и Григорий Кружков [3, с. 11], а отчасти – финансовыми соображениями, по которым книгоиздатели ни от поэтических произведений, ни от их переводов не ждут большой прибыли.

Тем не менее и в России, и в Британии существуют заинтересованные стороны, для которых взаимопродвижение последних поэтических трендов стало важной задачей. Результатом их усилий становятся издания, в которых собраны не только произведения англоязычных авторов, но и разные переводы одних и тех же текстов. Большую работу в этом направлении проводит Отдел образования и культуры посольства Великобритании в Москве, ныне выполняющий функции Британского Совета в России. Переводческие семинары, организованные Отделом, познакомили отечественного читателя со стихами Шинейд Моррисси, Саши Дагдейл, Дэвида Константайна, Саймона Армitedжа и многих других современных поэтов Соединённого Королевства. Таким образом российский читатель знакомится с поэтами, ставшими на родине, в Британии, признанными мастерами художественного слова [1; 4].

Британская поэзия конца XX – начала XXI века отличается спокойствием изложения, в ней нет катарсиса, свойственного русскоязычной поэзии. Тем не менее это спокойствие не мешает поэтам писать о серьёзных и глубоких явлениях – от психологической травмы до поиска дополнительных смыслов исторических событий. Также британские поэты вышли за пределы Великобритании в географическом смысле – их стала привлекать иная культура.

Примером такого текста, где действие происходит в прошлом, а также в другой стране, могут служить парные стихотворения Саши Дагдейл *Zaitz* и *The Hare* («Заяц»). Оба стихот-

ворения в оригинале и в трёх переводах были опубликованы в сборнике «В двух измерениях: современная британская поэзия в русских переводах», изданном по итогам семинара молодых переводчиков под руководством М. Бородицкой и Г. Кружкова.

Сюжет обоих стихотворений основан на известном историческом анекдоте. В декабре 1825 года Пушкин, находясь в ссылке, выехал из Михайловского в Петербург по подложным документам. Он надеялся присоединиться к своим друзьям, которые готовились к восстанию на Сенатской площади. Однако недалеко от Михайловского саням поэта дорогу перебежал заяц. Суеверный Пушкин усмотрел в этом дурной знак и вернулся в Михайловское. (Отметим попутно, что история эта известна лишь со слов Пушкина, и ни доказать, ни опровергнуть её не представляется возможным.) Тем не менее Пушкин не попал на Сенатскую площадь; в противном случае участь его могла бы быть печальной.

В стихотворении *Zaitz* (все три переводчика оставили оригинальное название неизменным) читатель видит ситуацию глазами зайца. В стихотворении *The Hare* («Заяц») та же ситуация описывается ездоком. У Саши Дагдейл поэт (кстати, в тексте нет ни слова «поэт», ни имени) скачет верхом, что нехарактерно для длительных поездок в зимней России того времени. Трудно предположить, что поэтесса, прожившая долгое время в России и хорошо знакомая с русской культурой, могла допустить такую ошибку. Мы склонны предположить, что поэтесса намеренно сократила число действующих лиц (возможный кучер или прислуга) до оппозиции «заяц – человек».

В стихотворении *Zaitz* заяц поджидает всадника, чтобы намеренно перебежать ему дорогу, то есть вмешательство зайца в ситуацию неслучайно. Заяц выступает в роли посланника свыше. Слова *I will throw myself* показывают, что заяц готов броситься под ноги коню и пожертвовать собой.

Три переводчика, работавшие над текстом (Е. Третьякова, А. Щетинина и М. Виноградова) по-разному подошли к трактовке образа зайца. В переводе Третьяковой заяц злится, потому что боится пропустить всадника. Переводчица выделяет слово *ego*: «Пропустить *ego* боюсь». Этого выделения нет в оригинале, но переводчица решила подчеркнуть, что заяц поджидает не просто всадника, а конкретного человека. Заяц у Третьяковой приходится уговаривать себя: «Я не струшу, я смогу, / Путь ему перебегу». В оригинале заяц вовсе не трусит, так как в Англии заяц не ассоциируется с трусостью или страхом. Ни Щетинина, ни Виноградова не наделяют зайца трусостью – он готов выполнить поручение. У Щетининой заяц тревожится, осознавая важность своих действий, а у Виноградовой заяц – страж («Я несу дозор»). Заяц-дозорный знает, чем может обернуться поездка всадника («Я сижу и жду, / не поскачет ли он на свою беду»). Если у Щетининой заяц готов пробежать наперерез коню, то у двух других переводчиц он бросается под ноги коня, то есть рискует собой.

Название стихотворения необычно для англичанина. Но, сохранившись в неизменном виде в переводах, оно необычно и для русскоязычного читателя. Слово «заяц», разумеется, угадывается в слове *Zaitz*, хотя это не совсем верный вариант транскрипции. Заяц превращается в загадочного *Zaitz'a*, существо непонятное и таинственное, наделённое сверхспособностями, выполняющее важную миссию. Он является одновременно и спасителем, и жертвой, хотя из второго стихотворения становится понятно, что заяц не погибает под копытами коня.

В соответствии с русской традицией стихосложения переводчицы придали переводу правильный стихотворный размер. В оригинале его нет – есть рифма, местами неточная, одинаковый размер отсутствует. Русскоязычный читатель воспринимает перевод легко, но пропадает чувство того, что заяц беспокоится. В переводе Щетининой есть сбой в размере, что приближает текст к оригиналу. Мы полагаем, что такая погрешность не является недостатком, а, наоборот, передаёт мысли и чувства зайца более точно.

Можно сделать вывод, что, хотя все зайцы в переводе получились разными, мысль о миссии зайца и его готовности к самопожертвованию была сохранена во всех переводах.

Второе стихотворение также сопровождается тремя переводами, выполненными тремя другими переводчиками – Дж. Катаром, М. Фаликман и А. Кругловым. На наш взгляд, было бы интереснее, если бы этот текст был переведён теми же переводчиками, что и первое стихотворение, потому что пропало единство стиля. Однако и в таком варианте читателю предоставляется прекрасная возможность интерпретации текста.

Всем переводчикам удалось передать интересный оптический эффект, который переживает всадник. Он видит летящего стрелой зайца (у читателя нет сомнений, что заяц бежит с огромной скоростью). Вместе с тем возникает впечатление, что поэт воспринимает происходящее как при замедленном просмотре. И только испуг коня выводит человека из состояния нереальности происходящего, и поэт переключается на практическую задачу – удержать коня. Однако очевидно, что вид зайца, «отшвыривающего воздух лапами» (в переводе Круглова) производит на человека такое сильное впечатление, что он усматривает в этом перст судьбы. Последняя строфа стихотворения представляет собой размышления о том, почему нужно повернуть обратно. В некотором смысле поэт старается найти оправдание своему поступку. И здесь переводчики по-разному подошли к передаче смысла строфы. В оригинале Саша Дагдейл говорит *There is nothing wrong/ Still I turn the horse* (дословно: Ничего не случилось, но я разворачиваю коня...). Катар раскрывает тему суеверности поэта: «В приметах – малый прок / Но я поворочу коня...». У Фаликман Пушкин осторожен «Далёкий путь нас ждал, / Но мы вернёмся. Прав ли я – бог весть...». У Круглова Пушкин бросает вызов мнению других: «Быть может, я смешон / Но развернул храпящего коня...» По-разному Пушкин воспринимает и заячий след. Если у Катара это «неверный след», то у Фаликман просто «цепочка на снегу», а у Круглова – «живая нить следов». Поэтому у Круглова заяц ведёт поэта к жизни, а у Катара Пушкин словно погружается в туман нерешительности. И Катар, и Круглов употребляют слова «черта», когда поэт объясняет возвращение: «не перейду черты» и «черту переступить я не готов». Читателю становится понятно, что речь не только о черте следов, оставленных зайцем, но и о моральной стороне поступка. Пушкин верен своим идеалам, но переступить черту и открыто участвовать в мятеже не готов. Фаликман остаётся нейтральной – пожалуй, ближе всех к оригиналу: её Пушкин не может пересечь цепочку заячьих следов. Поскольку в этом варианте нет игры слов и двойных значений, как в случае со словом «черта», не возникает ни политического, ни морально-нравственного подтекста. Но тогда получается, что у Фаликман Пушкин вообще не делает выбора: он просто поворачивает обратно, потому что верит в плохую приметку.

Катар и Круглов также единодушны в переводе последней строки: оба говорят, что у поэта остаётся надежда. «И есть ещё надежда для меня» (Круглов) звучит схоже с «надежда остаётся у меня» (Катар). У Круглова яснее выражена мысль о том, что поэт не подвергнется наказанию за участие в восстании. У Фаликман, как и в оригинале, не говорится прямо, с кем связана надежда и чья она: «А, стало быть, пока надежда есть». Однако слово «пока» (и *yet* у Дагдейл) показывает, что отсрочка временная и в следующий раз решимости может хватить.

Интересно противопоставление «заяц – Пушкин». Заяц готов выполнить свою миссию: он без колебаний бросается наперерез всаднику. Пушкин же не столь решителен и свою миссию не выполняет. Это совершенно не умаляет нашего восхищения поэтом. Читатель просто видит в нём живого человека, которому свойственны свои слабости. Своё предназначение Пушкин исполнит позже в стихах, которые он напишет после восстания. Заяц выступает как хранитель, благодаря которому на свет появились произведения, способствовавшие делу «вольности» ничуть не меньше, чем само восстание.

Несмотря на то что в стихотворениях и заяц, и Пушкин получились разными, читатель чувствует важность роли зайца-хранителя во всех текстах. Все шесть переводов можно считать прекрасной иллюстрацией того, как разные переводческие стратегии приводят к схожему результату. А читатель выбирает то, что ему по вкусу.

Литература

1. *Безносков Д.* Дюжина голосов с архипелага // Prosodia. URL: https://prosodia.ru/catalog/shtudii/dyuzhina-golosov-s-arkhipelaga-ocherk-o-sovremennoy-britanskoj-poezii/?utm_source=sendpulse&utm_medium=email&utm_campaign=prosodiaru-poeziya-za-nedelyu (дата обращения: 09.03.2021).
2. *Дагдейл С.* Британская поэзия сегодня // В двух измерениях: современная британская поэзия в русских переводах. М: Новое литературное обозрение, 2009. С. 21–36.
3. *Кружков Г.* Соблазн чужого сада // В двух измерениях: современная британская поэзия в русских переводах. М: Новое литературное обозрение, 2009. С. 8–20.
4. *Фаликман М.* «Придумал мысль – придумай ей наряд...»: Заметки о современной британской поэзии // Предложный падеж. 2009. № 28. URL: <http://textonly.ru/case/?issue=28&article=28991> (дата обращения: 09.03.2021).

УДК 821.161.1.09"19"

Е. М. Михеева

Казанский (Приволжский) федеральный университет
katerina.leihner@mail.ru

ФЕНОМЕН ОБМОРОКА В СВЕТЕ ДУХОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

В статье рассматривается функционирование феномена обморока в текстах женской прозы XIX века с точки зрения их сюжетной, образной организации и семантической наполненности.

Ключевые слова: обморок, женская проза, поэтика психопатологии.

Ekaterina M. Mikheeva

Kazan Federal University

THE PHENOMENON OF FAINTENING AS A SPIRITUAL VALUE OF RUSSIAN WOMEN'S PROSE OF THE MIDDLE OF THE 19TH CENTURY

The article examines the functioning of the phenomenon of fainting in the texts of women's prose of the XIX century from the point of view of their plot, figurative organization and semantic content.

Keywords: fainting, women's prose, poetics of psychopathology.

В художественной литературе XIX века мы в большом количестве можем найти описание обмороков, и подобная частотность говорит об устойчивости этого противоречивого социокультурного и эмоционально-психологического явления. Обмороки в литературе (а тем более в XIX веке) являются достаточно устойчивым штампом поведения, свойственным молодым наивным девушкам, верящим в неземную любовь и стремящимся к ней. Однако в большинстве случаев данное явление оценивалось негативно, что подтверждается соотносённостью с истерией или же оценкой обморока как притворства. При этом данное явление до сих не было проанализировано в полной мере с аксиологической точки зрения, хотя оно и является важным и интересным признаком характеристики героя. Читателям часто представлена именно картина сознания персонажа, то есть его мысли, чувства, мнения.

Если под сознанием мы понимаем способ психической интерпретации реальности, который детерминирован культурными и историческими особенностями, то потеря этого сознания воспринимается как утрата реальности, её переформатирование. Для искусства подобное состояние становится способом показать крах системы мира героя.

Литература, по мнению Т. В. Голлербах, крайне часто использует описание аффективных состояний, особенно сильна эта тенденция в жанрах с любовной проблематикой [4, с. 4]. Поэтому в качестве источников были взяты примеры женской прозы, демонстрирующие активный любовный сюжет и, как следствие, высокую степень эмоциональной нагруженности текста. Мы рассмотрим повести «Идеал» (1837) Е. Ган, «Ландыши» (1841) М. Жуковой и роман «В стороне от большого света» (1857) Ю. Жадовской.

Несмотря на частотность употребления этого поведенческого шаблона, он предельно насыщен и разнообразен.

Ольга («Идеал») и Генечка («В стороне от большого света») падают в обморок, не в силах вынести разочарования в своих возлюбленных. Их аффект настолько силён, что сознание уже не способно приспособиться к тому, что узнают девушки [9, с. 3]. Они душевно не готовы принять измену, воспринимая её как крушение мира, что аллегорически и проявляется в потере сознания [4, с. 6].

Несмотря на схожие ситуации, роль обморока в этих двух произведениях различается. Для Ольги потеря сознания – это телесный способ сказать «нет!» произошедшей ситуации. Девушка, потерявшая все силы от предательства любимого человека, не может произнести всего, что чувствует. Свои эмоции она выражает телом. Её отрицание говорит о силе потрясения нравственных устоев героини. При этом взгляд Ольги направлен вовне: на Анатоля, на его измену, на свою роль в этой любовной интриге и на свою честь. Аксиологическая окраска феномена в данном случае двойка: с одной стороны, остаётся оттенок традиционного «истерического обморока» за счёт частого акцентирования романтической возвышенности, наивности Ольги, её чрезмерной чувствительности. Это взгляд извне, здесь присутствует дихотомия «человек – высший свет» (что в принципе характерно для Е. Ган, и отражается, например, даже в названии другого её произведения – «Суд света») С другой же стороны, при взгляде изнутри, обморок выполняет компенсаторную функцию, помогая выразить её состояние.

Генечка же не столь бурно реагирует на измену своего возлюбленного Николая Данарова, хотя и её захлёстывают боль обиды и отчаянье. Девушка всегда пытается держать свои эмоции под контролем, что ей не удаётся. Так под накалом страстей, под бурей чувств она теряет сознание, которое, как воплощение разума, выполняло функцию заслона, сдерживающего все её порывы. Несмотря на кажущуюся отрицательность коннотаций обморока, на самом деле он положителен по своей сути. Его благотворное влияние заключается в том, что благодаря обмороку девушка уже не сдерживает свои переживания, не ставит границы приличий, разума, не стесняет самое себя. Так феномен обморока помогает открыть в героине его настоящую сущность, становится громогласным «да!» для проявлений её душевного состояния.

В этом романе представлена и традиционная оценка обморока, которая презентуется через мужской взгляд. Данаров, вспоминая разрыв со своей женой, говорит о её поведении: «тут, разумеется, последовали неприятные сцены обмороков» [6, с. 197]. Так акцентируется в его глазах ворчливость, раздражительность, притворность.

София («Ландыши»), в отличие от своих старших литературных подруг, уже успевших и полюбить, и разочароваться в своей любви, ещё не испытала этих чувств, находясь лишь в их предвкушении. Для девушки обморок становится не концом любви, а её началом. Героиня теряет сознания лишь раз: не после потери возлюбленного, а до встречи с ним, это становится неким предзнаменованием. Теперь обморок не следствие рока или безумного горя, что так или иначе привносит негативную составляющую, это не истерика, это доброе пророчество, обещание любви.

Если в случае Ольги или Евгении обморок был телесной экспрессией, то София не использует его в полной мере. Это скорее сюжетный инструмент, приём, с помощью которого облик

Валерия воспринимается как некое видение, окрашивается романтическим ореолом. Символическая нагрузка в данном случае минимальна, что восполняется образами неба и ландыша. Вся смысловая наполненность переходит к сопутствующим элементам психопатологии, оставляя последней сюжетостроительные функции.

Таким образом, семантическая наполненность феномена обморока в разных произведениях различна, однако везде реализуется его аффективная природа, которая подразумевает изменения сознания, что в женской прозе чаще всего презентуется на примере любовного сюжета.

Обморок в этом случае становится помощником женщины, так как выигрывает ей время для осознания и принятия сложившейся ситуации. Лишая сознания на миг, он помогает это сознание приспособить к изменившейся реальности.

Литература

1. *Благово В. А.* Пoesия и личность Ю. В. Жадовской. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1981.
2. *Ган Е. А.* Идеал // Русская романтическая повесть / сост. В. И. Сахаров. М.: Советская Россия, 1980.
3. *Гиндин В. П.* Психопатология в русской литературе. М.: ООО «ПЕР СЭ», 2005.
4. *Голлербах Т. В.* Онтология аффекта. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ontologiya-affekta/viewer> (дата обращения: 04.04.2021).
5. *Есин А. Б.* Психологизм русской литературы. М.: Просвещение, 1988.
6. *Жадовская Ю. В.* В стороне от большого света // Русский вестник / под ред. М. Н. Каткова. СПб.: Типография Каткова и К^о, 1857.
7. *Жукова М. С.* Ландыши // Русская беседа. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1841.
8. *Комиссарова Е. А.* Творчество М. Жуковой: традиции и новаторство: автореф. дис. ...канд. филол. наук. Коломна, 2007.
9. *Орлов Г. А.* Древо музыки. СПб: Современный композитор, 1992.
10. *Сизова М. А.* Жанр «светской повести» в русской литературе 1830-х годов: творчество Е. А. Ган: автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 2007.

УДК 821.161.1.09"20"

Н. Г. Коптелова

*Костромской государственной университет
nkoptelova@yandex.ru*

**ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В СТИХОТВОРЕНИИ
В. Ф. ХОДАСЕВИЧА «ДОМ»
(сборник «Путём зерна»)**

В статье характеризуются ключевые философские мотивы, использованные В. Ф. Ходасевичем в стихотворении «Дом», вошедшем в сборник «Путём зерна». Прослеживаются их мифологические и библейские истоки, а также показываются диалогические переключки с произведениями А. С. Пушкина.

Ключевые слова: В. Ф. Ходасевич, А. С. Пушкин, философские мотивы, образ дома, диалог.

Natalia G. Koptelova

Kostroma State University

**PHILOSOPHICAL MOTIVES IN V. F. KHODASEVICH'S POEM "HOUSE"
(collection "The Path of Grain")**

The article characterizes the key philosophical motifs used by V. F. Khodasevich in the poem "House", included in the collection "The Path of Grain". Their mythological and biblical origins are traced, as well as dialogical echoes with the works of A. S. Pushkin are shown.

Keywords: V. F. Khodasevich, A. S. Pushkin, philosophical motives, the image of the house, dialogue.

Как известно, в своей творческой биографии поэтическому сборнику «Путём зерна» (1920) В. Ф. Ходасевич отводил особое место. В него вошли стихотворения, в которых отражается сложная траектория духовных исканий автора, активизированных переживанием трагических событий Первой мировой войны и революции 1917 года. Несомненно, художественную идеологию этого сборника во многом формирует соположенное развитие мотивов умирающего и воскресающего зерна и утраченного, но заново построенного дома. В предложенной статье мы охарактеризуем философские мотивы, содержащиеся в стихотворении Ходасевича «Дом», являющемся одним из композиционных центров сборника «Путём зерна» и репрезентирующем ключевые аспекты авторской аксиологии. Показательно, что в этом произведении «возникает символический мотив семейного "гнезда", разорённого и разрушенного смерчем времени» [2, с. 14]: «Здесь домик был. Недавно разобрали / Верх на дрова <...>» [11, с. 109].

Несомненно, лексема с уменьшительно-ласкательным суффиксом «домик», использованная в первой строке, аллюзивно отсылает к образу «счастливого домика», поставленного в центр второго лирического сборника Ходасевича, и в то же время в данном поэтическом контексте полемично отрицает его. Но творческая авторефлексия, выраженная в этом стихотворении, дополняется и философским диалогом с А. С. Пушкиным, как постоянным и незаменимым собеседником. Автор стихотворения «Дом» обращается к мотивам пушкинских поэм «Домик в Коломне» и «Медный всадник». Об этих произведениях он размышлял и в своей критической статье «Петербургские повести Пушкина» (1915) [9]. Как и Пушкин, Ходасевич ставит в центр лирического повествования коллизию, вызванную вмешательством в жизнь отдельной личности, в мир неповторимого частного существования, «неведомых и враждебных сил», находящихся «вне доступного» человеку «поля действия» [9, с. 43]. Причём разрушение дома влечёт за собой и уничтожение особого «семейного космоса», заключённого в понятии «дом». Не случайно в финале стихотворения возникает образ «обрушившейся печи» [11, с. 111]. По поверьям восточных славян, печь воплощает сакральность иного типа, нежели красный угол. Как отмечает А. Л. Топорков, символика «печи» в мифологическом сознании относится не к «сфере ритуально-праздничного или этикетного поведения человека, а к его интимной, утробной жизни» [6, с. 364]. Показательно, что в стихотворении Ходасевича раз-

рушение печи, да и дома в целом, приводит к шокирующему раскрытию тайн личной жизни людей, вынося их на всеобщее обозрение и превращая глубоко интимное, «гнездовое» (высокое и низкое), в публичное:

<...> Затхлый холод
Идёт от груды мусора и щебня,
Засыпавшего комнаты, где прежде
Гнездились люди...
Где ссорились, мирились, где в чулке
Замызганные деньги припасались
Про чёрный день; где в духоте и мраке
Супруги обнимались; где потели
В жару больные; где рождались люди
И умирали скрытно, – всё теперь
Прохожему открыто [11, с. 109].

Лирический герой-повествователь осознаёт разрушение дома как уничтожение фундаментальных человеческих ценностей, как величайшую трагедию. Понимание масштаба утраты трансформирует и призму его восприятия, гиперболизируя увиденную лирическим субъектом страшную картину: исчезнувший с лица земли «домик» уже представляется ему величественным строением с пролётами «широких окон», а «рухнувшая балка» напоминает «колонну».

О диалогической перекличке с «Домиком в Коломне» свидетельствует и присутствующий в стихотворении Ходасевича мотив горького сожаления, вызванного разрушением «дома». У Пушкина читаем: «Лачужки этой нет уж там»; «Мне стало грустно: на высокий дом / Глядел я косо»; «Тогда блажен, кто крепко словом правит / И держит мысль на привязи свою, / Кто в сердце усыпляет или давит / Мгновенно прошипевшую змею» [5, с. 236–237]. Ностальгические воспоминания повествователя об исчезнувшей «смирненной лачужке», охватывающие в пушкинской поэме «Домик в Коломне» с девятой по двенадцатую октавы, отзываются в укоряющих размышлениях лирического героя Ходасевича о бесстрастном страннике, утешенном «песенкой времени» и с равным спокойствием принимающем разрушение и «чертогов великого Рамсеса», и «лачуги» неизвестного «подёнщика» [11, с. 109]. Об этом свидетельствует сходство поэтических высказываний Пушкина и Ходасевича. У Пушкина: «Тогда блажен, кто крепко словом правит» [5, с. 237]. У Ходасевича: «О, блажен, / Чья вольная нога ступает бодро / На этот прах, чей посох равнодушный / В покинутые стены ударяет!» [11, с. 109]. Образ «смирненной лачужки», созданный в «Домике в Коломне», у Ходасевича превращается в образ «лачуги подёнщика».

Во втором абзаце стихотворения Ходасевича останки разобранного дома обретают облик возвышенного над землёй, почти космического пространства, близкого к небу и звёздам, описанного лирическим повествователем с интонацией эпической торжественности:

Вот лестница с узором
Поломанных перил уходит в небо,
И, обрываясь, верхняя площадка,
Мне кажется трибуною высокой.
Но нет на ней оратора. – А в небе
Уже горит вечерняя звезда.

Водительница гордого раздумья [11, с. 109].

Однако благодаря вторжению горькой иронии текст этой строфы наполняется смысловой полифонией. Представляется, что в данном поэтическом отрывке в ироническом ключе происходит полемическое переосмысление ветхозаветного образа лестницы, соединяющей землю и небо и явленной в видении Иакова (Ветхий Завет: Бытие: глава 28). Как известно, этот об-

раз наследуется христианством и толкуется как символ духовного восхождения («Лествица» Иоанна Лествичника; конец VI века). В Библии сказано: «И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх её касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. / И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака; Землю, на которой ты лежишь, Я дам тебе и потомству твоему; / и будет потомство твоё, как песок земной; и распространишься к морю и к востоку, и к северу и к полудню; и благословятся в тебе и в семени твоём все племена земные; / и вот Я с тобою, и сохраню тебя везде, куда ты ни пойдешь; и возвращу тебя в сию землю, ибо Я не оставлю тебя, доколе не исполню того, что Я сказал тебе. / Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал! / И убоился и сказал: как страшно сие место! это не иное что, как дом Божий, это врата небесные» (Ветхий Завет: Бытие: глава 28: 12–17). Ходасевич же вводит в подтекст второй строфы стихотворения «Дом» мотив богооставленности. Он пародийно осовременивает и тем самым лишает сакрального смысла библейские мотивы: лестница, уходящая в небо, рисуется с «поломанными перилами»; обращение Творца к Иакову («И вот, Господь стоит на ней и говорит...») вообще заменяется иронически окрашенным образом «высокой трибуны», на которой нет «оратора» [11, с. 109]. Примечательно, что в своих статьях «Петербургские повести Пушкина» [9, с. 39] и «Кошунства» (1924) Ходасевич доказывал, что для художественного мышления Пушкина было характерно настойчивое стремление к пародии, в том числе и религиозных образов и мотивов: «Пародийные задания и приёмы наблюдаются в огромном количестве. <...> Кошунства Пушкина связаны с этим влечением к пародии. Они из него возникают» [10, т. 3, с. 462]. Рассуждения Ходасевича-критика дают ключ и к пониманию его поэзии: они свидетельствуют о том, что пародирование ветхозаветного образа «небесной лестницы», возникающее в стихотворении «Дом», генетически связано тоже с поэтикой Пушкина.

В третьей строфе можно видеть смысловую антитезу первой строфе. Утешающая «песенка времени», над которой горько иронизировал лирический герой, испытывавший неподдельную боль от мысли о разрушении дома, неожиданно превращается в трагическую и парадоксальную «хвалу времени», выраженную с помощью оксюморонных сочетаний: «Да, хорошо ты, время. Хорошо / Вдохнуть от твоего ужасного простора» [11, с. 110]. В самой природе человека Ходасевич видит скрытую и дерзкую «жажду пойти навстречу неведомой силе» [9, с. 45], проявляемой в страшных и опасных для него событиях, в разрыве времён, чтобы испытать странный восторг:

К чему таиться? Сердце человекье
Играет, как проснувшийся младенец,
Когда война, иль мор, или мятеж
Вдруг налетят и землю сотрясают;
Тут разверзаются как небо, времена –
И человек душой неуголимой
Бросается в желанную пучину [11, с. 110].

Думается, эти философские размышления во многом навеяны строками Пушкина из «Пира во время чумы», которые, по признанию самого Ходасевича, поразили его своей глубиной: «Всё, всё, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Незыблемы наслажденья – / Бес-смертья, может быть, залог!» [9, с. 45]. Но в определённой мере они перекликаются с блоковским и общесимволистским поклонением «стихий», оттеснившей «культуру» [4, с. 490–493].

В четвёртой части стихотворения «Дом» Ходасевич создаёт свой миф о времени, переосмысливая концепцию «четырёх стихий» («воздуха», «воды», «земли» и «огня»), восходящую к натурфилософии античности и весьма востребованную в мировой литературе [8, с. 42–47]. Поэт вводит в структуру традиционных представлений о «стихиях», как первоэлементах мироздания, отголосок мифа о саламандре, живущей в огне [7, с. 320], а также свою авторскую

мифопоэтическую «версию» о «пятой стихии», «времени», – среде обитания, органичной только для человека:

Как птица в воздухе, как рыба в океане,
 Как скользкий червь в сырых пластах земли,
 Как саламандра в пламени – так человек
 Во времени [11, с. 109].

При этом, согласно художественной философии Ходасевича, человек не только пытается измерить бездну времени, но и своевольно чередует в историческом потоке разрушение и созидание, испытывая и «ужас», и «тайное сладострастье»: «<...> Человеку / Ломать и строить – равная услада: / Он изобрёл историю – он счастлив!» [11, с. 109]. В завершающей тираде, выполняющей функцию эпилога, описывается, как лирический герой вместе с «горбатой старухой» покорно и смиренно разбирает останки разрушенного дома, словно расчищая место для нового строительства. Сцена, рисующая совместную «работу» повествователя и старухи, уничтожающей последние приметы бывшего человеческого жилища, отличается точным описанием жестов и движений лирических персонажей, предельной конкретизацией визуальных и звуковых деталей:

Но вот –
 Шуршат шаги. Горбатая старуха
 С большим кулём. Морщинистой рукой
 Она со стен сдирает паклю, драмки
 Выдёргивает, молча подхожу
 И помогаю ей, и мы в согласьи добром
 Работаем для времени [11, с. 109].

Однако в облике «горбатой старухи», описанном столь реалистично, проступают черты греческой богини судьбы, мойры Атропос (парки Морты – у древних римлян), неотвратимо приближающей будущее и обрывающей земное существование человека [3, с. 169]. Индивидуально-авторская трансформация этой мифологемы в стихотворении Ходасевича выражается в замене смертного мотива обрезания нити жизни мотивом довершающего разрушения дома. В конце концов, принятие трагической утраты дома для лирического героя мотивируется осознанием непреодолимого закона времени, пониманием того, что из этой предназначенной ему «стихии» человек не волен вырваться, а может ей только подчиниться. При этом философский аккорд, звучащий в финале стихотворения «Дом», в смысловом отношении вполне «рифмуется» с выводом, сделанным в стихотворении «Жеманницы былых годов...», завершающем раздел «Пленные шумы» в сборнике «Счастливый домик». В упомянутом произведении доминирует «мотив отказа от дома-усадыбы прошлых веков, как символа обветшавшего и давно ушедшего прошлого» [2, с. 12]: «И сладко было мне сознание, / Что мир ваш навсегда исчез / И с ним его очарованье» [11, с. 64]. Как и в стихотворении «Дом», лирический субъект Ходасевича здесь «мысленно устремляется в будущее»: «О, пусть отныне жизнь мою / Одно грядущее волнует» [2, с. 12]. Несмотря на разрушение и утрату дома-усадыбы, былого «дворянского гнезда», являвшегося символом культуры XIX столетия («Я думал: в грустном сем краю / Уже полвека всё пустует») [11, с. 64], лирический герой всё-таки слагает гимн Сатурну, в римской мифологии – неумолимому, всесильному и беспощадному богу времени, как созидающему, так и разрушающему:

Блажен, кто среди разбитых урн,
 На невозделанной куртине,
 Прославит твой полёт Сатурн,
 Сквозь многозвёздные пустыни! [11, с. 64].

Образ Сатурна, отождествляемый в сознании древних римлян с «семенем, возвратившимся в породившую его землю» [12, с. 417], в данном поэтическом контексте не только раскрывает

тему власти времени, но и имплицитно содержит в себе символику сборника «Путём зерна». Итак, в стихотворении «Жеманницы былых годов...» уже закладываются некоторые ключевые идейные «узлы» художественной концепции, воплощённой в стихотворении «Дом».

Тем не менее, завершающим звеном лирического сюжета, намеченного в сборнике «Путём зерна», становится создание нового домашнего пространства, возвращающего лирическому герою душевную гармонию (финальные стихотворения «Без слов» и, особенно, «Хлебы»). Причём обустройство дома происходит благодаря возлюбленной лирического субъекта, рукодельнице («Без слов») и заботливой, хлопотливой хозяйке («Хлебы»). В стихотворении «Без слов» именно молчаливая героиня, создательница уютной домашней атмосферы, показавшая своему спутнику жизни сшитый ею платок, словно подсказывает лирическому субъекту мысль о могуществе Божьего промысла, возвращая его к спасительной вере в Творца:

Ты показала мне без слов,
Как вышел хорошо и чисто
Тобою проведённый шов
По краю белого батиста.

А я подумал: жизнь моя,
Как нить, за Божьими перстами
По лёгкой ткани бытия
Бежит такими же стежками [11, с. 113].

Примечательно, что в стихотворении «Хлебы» Ходасевич оригинально использует приём экфрасиса, подпитывая его светлым юмором. Поэт словно вписывает «домашнее» и сугубо земное событие выпечки хлеба в сюжет европейской религиозной живописи, приобщая образ изображённой на картине прекрасной «хозяйки» к миру Бога. Неслучайно героиня печёт хлеб в окружении ангелов, заботливо ей помогающих, а всё пространство дома пронизано ярким мистическим светом.

Если в стихотворении «Дом» образной точкой, завершающей картину разорённого дома, становится символ «обрушившейся печи» [11, с. 111], то в «Хлебах» печь с разожжённым огнём, согласно представлениям восточных славян, оказывается не только приметой заново построенного, возрождённого жилища, его сакральным центром, но и знаком «женского пространства» [1, с. 129, 160–162].

Литература

1. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
2. Коптелова Н. Г. Образ дома в лирике В. Ф. Ходасевича (на материале сборника «Счастливый домик») // Костромской гуманитарный вестник. 2014. № 1 (7). С. 8–14.
3. Лосев А. Ф. Мойры // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. Т. 2: К–Я. М., 1982. С. 189.
4. Минц З. Г. Блок и русский символизм // Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 456–536.
5. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / примеч. проф. Б. В. Томашевского; АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); 4-е изд. Л., 1977–1979. Т. 4: Поэмы. Сказки.
6. Топорков А. Л. Печь // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 2002. С. 364–365.
7. Трессидер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М., 1999.
8. Третьяков Е. О. Философия и поэтика четырёх стихий в творческой системе Н. В. Гоголя / науч. ред. А. С. Янушкевич. Томск, 2015.
9. Ходасевич В. Петербургские повести Пушкина // Аполлон. 1915. № 3. С. 33–50.
10. Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1996–1997.
11. Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: в 8 т. / сост., подгот. текста и комм. Дж. Малмстада и Р. Хьюза; вступит. ст. Дж. Малмстада. М., 2009. Т. 1: Полное собрание стихотворений.
12. Штаерман Е. М. Сатурн // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. Т. 2: К–Я. М., 1982. С. 417.

УДК 821.161.1.09"20"

А. Н. КузнецоваКостромской государственной университет
azamat_kost@mail.ru**МОТИВ «ДВОЕМИРИЯ» В ПОЭТИЧЕСКОМ СБОРНИКЕ
В. Ф. ХОДАСЕВИЧА «ПУТЁМ ЗЕРНА»**

В статье рассматриваются способы художественного воплощения мотива «двоемирия» в сборнике «Путь зерна», входящего в структуру концепции «вдохновения», которая является центральной в творчестве В. Ф. Ходасевича.

Ключевые слова: В. Ф. Ходасевич, мотив, вдохновение, душа, земное, антиномия, двоемирие, миссия, символизм.

Alina N. Kuznetsova

Kostroma State University

**THE MOTIF OF “DUAL CONCEPTION OF REALITY” IN
V. F. KHODASEVICH’S POETRY COLLECTION “BY THE GRAIN’S WAY”**

The article examines the ways of artistic embodiment of the “dual reality” motif in the collection “By the grain’s way”, which is a part of the concept of “inspiration”, which is central in V. F. Khodasevich’s work.

Keywords: V. F. Khodasevich, motif, inspiration, poetics, soul, earthly, antinomy, dual reality, mission, symbolism.

В своём творчестве В. Ф. Ходасевич размышляет о миссии поэта на земле, о природе зарождения вдохновения. Несмотря на то что поэт противопоставлял себя символистам в автобиографическом очерке «Младенчество» [4, т. 4, с. 190], в его художественном мышлении обнаруживаются точки пересечения с символистской традицией. В статье «О символизме» [4, т. 2, с. 174] он писал о влиянии символизма на умы и судьбы творческих людей эпохи, о невозможности чёткого определения принадлежности автора к указанному литературному направлению. Эти слова в полной мере относятся и к самому Ходасевичу: в творчестве поэта можно заметить общие с символистами мотивы, приёмы и сюжеты. Для философской мысли автора так же, как и для русских символистов, характерны мотивы двоемирия, неприятия несовершенного мира, тоски по идеалу. Особое художественное воплощение мотив двоемирия, например, обретает в сборнике Ходасевича «Путь зерна», где земному миру противопоставляется иной мир, запредельный реальному.

В стихотворении «Со слабых век сгоня смутный сон...» [4, т. 1, с. 145] жизнь лирического героя в мире дольном, полном скорбей и печалей, изображается без прикрас: «Со слабых век сгоня смутный сон, / Живу весь день, тревожим и волнуем, и каждый вечер падаю, сражён / Усталости последним поцелуем» [4, т. 1, с. 145]. Композиция стихотворения соответствует содержанию: первая строфа рассказывает о жизни тела, вторая – о душе. Повторяющиеся лексические средства, прежде всего слова, связанные по смыслу с эпитетом «тревожим», раскрывают внутренний мир героя, тяготящегося земной жизнью. «Двойная» жизнь творческого человека показана в стихотворении комплексами смысловых оппозиций: «душа – тело», «волнение – покой», «явь – сон». Эпитеты негативной окраски в художественном пространстве текста усиливают возникающее у читателя ощущение тяжести земной жизни: «слабые веки», «смутный сон», «тревожим и волнуем», «сражён» (данные эпитеты относятся к не названному лирическому субъекту. – А.К.), «явь тревожная, земная». Метафора с инверсией «падаю, сражён усталости последним поцелуем» указывает на будничные страдания главного героя. Но и в уставшем, «сражённом» теле нет покоя душе: «Но и во сне душе покоя нет: / Ей снится явь, тревожная, земная, / И собственный сквозь сон я слышу бред, / Дневную жизнь с трудом припоминая» [4, т. 1, с. 145]. Душевное томление лирического героя сравнивается с горением. Исповедальный монолог, не лишённый самоиронии, в художественном пространстве сборника «Путь зерна» повествует о его духовном пробуждении.

В стихотворении «В заботах каждого дня...» рассказывается о таинственной жизни души, незаметной в обычном существовании: «В заботах каждого дня / Живу, – а душа под спудом / Каким-то пламенным чудом / Живёт помимо меня» [4, т. 1, с. 146]. Архаичное наречие «под спудом» со значением «скрыто, тайно» образовано от сочетания слова «спуд» с предлогом. В этом обороте в контексте художественного пространства заложен двойной смысл: слово «спуд», заимствованное из немецкого языка, означает «сосуд», «ведро с ручками» [2, т. 3, с. 739]. Таким образом, возникает смысловая многозначность поэтического высказывания, чего всегда добивались и лирики-символисты. Во-первых, подчёркивается таинственность жизни лирического героя. Во-вторых, акцентируется невидимость этой чудесной жизни: душа скрыта в особом замкнутом пространстве, ином мире (словно накрыта сосудом). Подобная метафоризация есть и в других стихотворениях Ходасевича – в стихотворении «К Психее» человеческое тело сравнивается с сосудом, хранилищем души: «<...> И как мне не любить себя, / Сосуд непрочный, некрасивый, // Но драгоценный и счастливый / Тем, что вмещает он – тебя?» [4, т. 1, с. 198]. В данных текстах поэт использует приём противопоставления: мир обычный – земная жизнь, и мир души. Антиномия представлена и перечислением действий лирического субъекта: он живёт каждодневными заботами – спешит к трамваю, читает книги, а душа живёт «пламенным чудом». Но противоположные миры пересекаются в художественном пространстве стихотворения: «Вдруг слышу ропот огня – / И глаза закрываю» [4, т. 1, с. 146]. Эпитет «пламенный» в составе метафорического наречия «пламенным чудом», упоминание во второй строфе слышимого «ропота огня» обращают внимание на жертвенную миссию искусства. Наречие «вдруг», относимое к метафоре «слышу ропот огня», указывает на неожиданный для творца приход вдохновения.

В стихотворении «Про себя» двойственная «структура» человека, способного пребывать в двух мирах, представлена с помощью контекстных антонимов: лирический герой потрясён «своим чудесным, божеским началом», над головой у него «венок из звёзд», при этом у того же персонажа «нечистый взор земных очей». Словосочетание «пленён собой» открывает метафорический ряд второй части произведения. Это смелое в своей откровенности признание («Смотря в себя, я сладко потрясён») настраивает на исповедальность лирического монолога, представленного в стихотворении. Атмосфера доверия усиливается и с помощью астеизма «наёмник усталый». Также контрастен образный параллелизм в третьей строфе произведения, художественно воплощающий семантическую антиномию «тело – душа»: «<...> спокойно угасает нечистый взор моих земных очей, / Но пламенно оттуда проступает венок из звёзд над головой моей» [4, т. 1, с. 147]. Символ «пламенного венка из звёзд» сигнализирует о том, что жертвенный «огонь» вдохновения переносит лирического субъекта в высший, горний мир творчества. «Чудесное» в человеке контрастно «нечистому» взору земных очей. Многоплановость смыслового пространства текста подчёркивается двумя рядами антиномий: «двойничеству» соответствует «вертикальное» противопоставление. Верхом этой вертикали является «высь», соответствующая подлинному образу героя – божественному началу в нём.

Таким образом, мотив «двоемирия» играет в сборнике В. Ф. Ходасевича «Путём зерна» важную смыслообразующую роль. Он помогает автору показать человека сложным существом, призванным к «другой», высшей, жизни и позволяет передать атмосферу таинственности, сопровождающую приход вдохновения. Двойничество, присущее лирическому субъекту, акцентирует внимание на невидимой, но подлинной сути жизни человека-творца, указывает на истинный, жертвенный смысл его жизни.

Литература

1. Николина Н. А. Филологический анализ текста: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. М., 2003.
2. Фасмер М. Р. Этимологический словарь русского языка: 50000 сл. М., 1987.
3. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. М., 2002.
4. Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1996.

УДК 821.161.1.09"20"

Ж. О. СопперКазанский (Приволжский) федеральный университет
zsannett.szopper@yahoo.com**КИТАЙСКАЯ КУЛЬТУРА И ПОЭЗИЯ
В ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ Н. С. ГУМИЛЕВА**

В статье рассматриваются китайские мотивы в поэтическом сборнике Н. С. Гумилева «Фарфоровый павильон». Образы зеркала и дороги преломляются в сознании русского поэта как лирические константы изображения далекой азиатской страны.

Ключевые слова: Н. С. Гумилев, книга стихов «Фарфоровый павильон», Китай, культура, зеркало.

Zhannet O. Sopper

Kazan Federal University

**CHINESE CULTURE AND POETRY
IN THE CREATIVE SEARCH OF N. S. GUMILEV**

The article examines the Chinese motives in the collection of N. Gumilyov "Porcelain Pavilion". The images of the mirror and of the road are refracted in the mind of the Russian poet as lyrical constants of the image of a distant Asian country.

Keywords: Gumilyov, Porcelain Pavilion, China, culture, mirror.

Статья посвящена анализу «китайских» стихотворений и элементов китайской культуры в произведениях поэта-акмеиста Н. С. Гумилева. Нами было изучено, как ориентальные стихотворения сборника «Фарфоровый павильон» отражают духовные искания поэта.

Азиатское искусство, и в частности китайская поэзия, пользовались большой популярностью в Европе в XIX и XX вв. [3, с. 96]. Гумилев начал знакомиться с китайской культурой, еще будучи учеником Царскосельской гимназии. Тема ориентализма появляется в его произведениях с 1910 года. Именно с этого момента можно говорить о зрелости Гумилева как поэта [3, с. 97].

В 1917 г., помимо китайской культуры, Гумилев обратился к персидской теме. Итогом ее осмысления стало стихотворение «Персидская миниатюра» [3, с. 98], написанное не на русском, а на французском языке [3, с. 98] и вошедшее в сборник «Огненный столп». Современники поэта, такие как В. Серов, К. Бальмонт и М. Волошин, тоже интересовались восточными культурами. Таким образом, подтверждается факт, о котором пишет венгерский литературовед Тюдде Някаш: тема ориентализма в литературе той эпохи была показателем своеобразного эстетического поиска.

Някаш сравнивает чтение китайских стихов из сборника «Фарфоровый павильон» с созерцанием живописной картины. Стихи поднимают тему поэзии и отражают жанровую природу китайской литературы. По мнению исследователя, все стихи одноименного сборника являются чем-то большим, нежели просто переложения китайских стихов. Литературовед считает, что Гумилев увлекся стилизацией, когда писал стихотворение «Подражание персидскому» [3, с. 103]. В псевдопереводе с восточного оригинала Гумилев обратился к традиционному образному строю и логической структуре восточного стихотворения о любви [3, с. 103].

Някаш оговаривается, что не уверена в правильности именовании китайских стихов стилизациями, потому что все они имеют оригиналы на китайском языке и переводы или же переложения на французский. Она отмечает, что вопрос отношения гумилевских стихов к китайским оригиналам в любом случае проблематичен, поскольку стихи являются вольными переводами оригинальных китайских произведений на французский язык [3, с. 103].

По мнению Някаш, читая китайские стихотворения, русский поэт, получивший западное образование в университете в Париже, открыл для себя Восток [3, с. 99]. Выбор восточной

темы сближает стихотворения с изобразительным искусством эпохи. В стихотворении «Природа» лирическое Я Востока создало атмосферу уюта и покоя, – акцентирует Някаш. Все стихотворения цикла дают идиллическую мирную картину отношений лирического героя с миром, отражают его веселый дружеский настрой. Название стихотворения «Дорога» указывает на путь и в нашем случае является метафорой жизни и судьбы человека.

Древняя китайская культура и поэзия великого китайского поэта Дао оказали большое влияние на Гумилева. Для Гумилева Китай, имевший большое влияние на историческое и культурное развитие России, является страной мудрости, веры и поэзии. Образ «Святого Китая» появляется в стихотворении «Путешествие в Китай» [4, с. 93]. По словам английского слависта и гумилеведа Михаела Баскера, это стихотворение в поэзии Гумилева символизирует «поиск земного рая» [1, с. 67].

В стихотворении «Фарфоровый павильон» возникает символ вечной женственности. Изображенные словом идиллический пейзаж и архитектура (беседка в саду, китайский павильон, колодец и башня) открывают китайское представление о вечной женственности. В Китае павильон символизировал женское начало, но одновременно и убежище мудреца, а также являлся местом молитвы и медитации. Интересно, что в стихотворении «Китайская девушка» голубая беседка посередине реки превратилась в тюрьму для лирической героини: «Голубая беседка / Посередине реки, / Как плетеная клетка, / Где живут мотыльки» [4, с. 95]. Образ беседки посередине озера является семантическим двойником образа фарфорового павильона. Оба они символизируют убежище, похожее на райский сад, где найдут покой избранные души [4, с. 95].

Помимо образа женской вечности, в стихотворении появляется образ еще не тронутой поверхности озера, в которой отражается весь мир. Поверхность воды отсылает к образу «зеркала души». Положение лирического Я посередине озера символизирует вдохновение поэта, который убежал и спрятался от внешнего мира [4, с. 96].

Русский поэт открыл для читателя менталитет и чувства китайского народа. В стихотворении «Фарфоровый павильон» мы находим несколько вариаций образа зеркала. Одной из таких вариаций является образ вина, которое пьют друзья из маленькой чашки. При чтении стихотворения становится понятно, что речь идет не о реальном алкогольном напитке: используя метафору вина, Гумилев указывает на горячий чай.

В стихотворениях нашел отражение интерес Гумилев к философским учениям великих китайских мыслителей. В восточных культурах образ зеркала играет важную роль. Азиаты используют его как предмет религиозного культа. Основу восприятия зеркала как метафоры, отражающей человеческую душу, дают произведения Чуана Дзина – мыслителя, проповедовавшего даосизм. В его творчестве зеркало символизирует душевную чистоту человека, и при дальнейшем осмыслении образа русским поэтом зеркало станет знаком душевного покоя [6, с. 56]. Так, в стихотворении «Природа» зеркальное отражение дает спокойная поверхность озера: «Спокойно маленькое озеро, / Как чашка, полная водой» [2, с. 378].

Погружаясь в китайскую культуру, Гумилев стремился обрести желанный душевный покой и найти свой жизненный путь в сюжете духовных путешествий. После публикации китайского сборника А. Блок сделал дневниковую запись: «Разговор с Н. С. Гумилёвым и его хорошие стихи о том, как сердце стало китайской куклой» [5].

Подводя итоги, скажем, что сквозь призму китайских произведений Гумилев открывал своим читателям менталитет и чувства восточных людей, их человеческие качества. Он сумел приобрести глубокие знания об азиатско-китайской культуре. В стихах китайского цикла мы находим такие традиционные китайские образы, как фарфор и чай, а также более подробно рассмотренные в статье образы зеркала, беседки и павильона. Кроме того, в сборнике «Фарфоровый павильон» нашли отражение мотивы двух направлений китайской философии – даосизма и конфуцианства.

Литература

1. *Баскер М.* Ранний Гумилев: путь к акмеизму. СПб.: РХГИ, 2000.
2. *Леонтьева А. Ю.* Китайский текст в поэзии Н.С. Гумилёва // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества. Материалы IV международной научно-практической конференции / отв. ред. Д. В. Буяров, Д. В. Кузнецов. М., 2014. С. 374–380.
3. *Някаш Т.* Встреча Востока и Запада с Красотой в «Фарфоровом павильоне» // Русская литература между Востоком и Западом: сб. статей. Будапешт: Венгерский институт русистики, 1999. С. 96–105.
4. *Раскина Е. Ю.* Образы китайской культуры в творчестве Н. С. Гумилева // Вестник Вятского государственного гуманитарного ун-та. Киров, 2008. № 4(2). С. 93–97.
5. *Федотов О.* Штудии. Китайские стихи Николая Гумилева. Версификационная поэтика цикла. URL: <https://lit.lsept.ru/article.php?ID=200303701> (дата обращения:– 01.06.2021).
6. *Медведева Н. Г.* Образ Китая в русской поэтической традиции (Н. Гумилев, О. Седакова, И. Бродский) // Вестник Удмуртского ун-та. Ижевск, 2008. № 1. С. 53–57.

УДК 821.161.1.09"20"

А. С. Власов

*Независимый исследователь (г. Кострома)
asvlasov74@mail.ru*

«ЗА ЧЕРТОЙ СТРАНИЦЫ»

(О СТИХОТВОРНОМ ЭПИЛОГЕ РОМАНА В. НАБОКОВА «ДАР»)

В статье анализируется стихотворение В. Набокова «Прощай же, книга! Для видений...», определяется его значение в общем художественном контексте романа «Дар».

Ключевые слова: В. В. Набоков, роман «Дар», стихотворение «Прощай же, книга! Для видений...», стихотворный эпилוג, лейтмотив.

Aleksandr S. Vlasov

Independent researcher, Kostroma

“BEYOND THE SKYLINE OF THE PAGE”

(ON THE POETIC EPILOGUE

OF VLADIMIR NABOKOV’S NOVEL “THE GIFT”)

The article analyzes Vladimir Nabokov’s poem “Good-by, my book! Like mortal eyes...”. It detects the meaning of the poem in the general artistic context of the novel “The Gift”.

Keywords: V. V. Nabokov, novel “The Gift”, poem “Good-by, my book! Like mortal eyes...”, poetic epilogue, leitmotif.

Роман В. Набокова «Дар» (1938) завершается стихотворением «Прощай же, книга! Для видений...».

По мнению Ю. Орлицкого, это стихотворение, графически представленное в виде прозаического абзаца, символизирует наметившийся уход героя «от стиха, от поэзии вообще» [10, с. 510]. Действительно, творческая эволюция Фёдора Годунова-Чердынцева развивается в направлении от лирической поэзии к романной прозе, и этот фабульный вектор становится также и вектором сюжетно-композиционной динамики «Дара» как *метаромана*, т. е. романа, который на сюжетном и стилистически-языковом уровнях репрезентирует процесс своего создания. На «метароманность» прозрачно намекнул сам Набоков в предисловии к английскому переводу романа, раскрывая смысл 5-й, заключительной главы: «Последняя глава сплетает все предшествующие темы и намечает контур книги, которую Фёдор мечтает когда-нибудь написать, – “Дара”» [8, с. 44] (здесь и далее в цитатах курсив мой. – А.В.). Последний абзац романа в том же предисловии назван *эпизодическим стихотворением*, которое «имитирует онегинскую строфу» [8, с. 45]. Это определение значимо как минимум в двух отношениях: во-первых, оно подчёркивает условность «прозаической» графики, во-вторых – указывает на то, что стихотворение выполняет функцию романного эпилога и, следовательно, обретает

особый сюжетно-композиционный статус. Существенно и упоминание онегинской строфы, проявляющее обширный пушкинский пласт поэтики «Дара» (см., напр.: [3; 12, с. 388–397]).

Вчитаемся в этот внешне неотличимый от прозы стихотворный текст:

«Прощай же, книга! Для видений – | отсрочки смертной тоже нет. | С колен поднимется Евгений, – | но удаляется поэт. | И всё же слух не может сразу | расстаться с музыкой, рассказу | дать замереть... судьба сама | ещё звенит, – и для ума | внимательного нет границы – | там, где поставил точку я: | продлённый призрак бытия | синее за чертой страницы, | как завтрашние облака, – | и не кончается строка» [7, с. 330].

В стилистическом инструментарии Набокова «растворённые» в прозе стихотворные фрагменты чаще всего являются одним из приёмов субъективизации повествования: автор предоставляет читателям возможность видеть процесс сочинения стихов не *извне*, объективированным, а словно бы *изнутри* – фокусируя внимание на «черновой» работе творческого сознания. В «Прощай же, книга! Для видений...» Набоков явно не ограничивает себя рамками данного приёма. На это указывает, с одной стороны, невозможность точной «атрибуции» (в какой из двух своих метароманных ипостасей, персонажа или автора-повествователя, предстаёт здесь Фёдор Годунов-Чердынцев и какому из двух условных локусов и времён, действия или повествования, принадлежит стихотворение, ближайший контекст не проясняет), с другой – целью оформленность текста, его архитектурная и синтаксическая завершённость (стихотворный период совпадает с границами абзаца), контрастирующая с «незавершённостью» и «разомкнутостью» смысловой, концептуальной.

Если разбить абзац на стихи (границы «стихов» в приведённой выше цитате обозначены вертикальной чертой), получится та самая «онегинская» четырнадцатистишная (моно)строфа *ababccddeffegg*, написанная «онегинским» же четырёхстопным ямбом, с чередующимися женскими и мужскими клаузулами в «смежных» (*abab, efef*) и «парных» (*ccdd, gg*) отрезках, о которой говорит Набоков. Но эта ритмическая аллюзия распознаётся не сразу. Маскирует её не столько «прозаическая» графика (хотя сама по себе она настраивает на прочтение в аметрическом ключе, что создаёт довольно значимый эффект обманутого ожидания!), сколько лексический и ритмико-интонационный строй текста. По своей стилистике и своему звучанию это, конечно же, поэтический текст первой половины XX столетия, изобилующий анжамбеманами, «прозаизирующими» интонацию. Особенности ритма подчёркиваются пунктуацией. Так, «широкое применение тире», по наблюдению Ст. Блэкуэлла, маркирует продолжение действия, развитие мысли. В своей совокупности эти «черты выявляют напряжённое соревнование двух основных тенденций: строго поэтической и прозаической. Таким образом, строфа представляет собой слияние обоих жанров, которое проходит по границе между ними» [2, с. 848].

Стихотворение кажется простым, даже прозрачным по содержанию и смыслу, но его простота мнимая. Проследим динамику лирического сюжета.

Первые 4 стиха инициируют лейтмотивную тему прощания с книгой и её героями. Отмеченное восклицательной экспрессией начальное обращение («Прощай же, книга!...») выполняет функцию экспозиции. На первый взгляд, эта реплика, как, впрочем, и лирическое высказывание в целом, принадлежит автору или, точнее, главному герою метапрозаического повествования – Ф. К. Годунову-Чердынцеву. Но почти с той же степенью вероятности это высказывание может рассматриваться и как «отданное» читателю, произнесённое как бы от его имени. Даже местоимение первого лица в 10-м стихе («...там, где поставил точку я»), однозначно указывающее на то, что *субъектом речи* здесь является автор или герой-протагонист, этому не препятствует: ведь упоминаемый в предшествующих стихах, 8-м и 9-м, *внимательный ум* явно принадлежит читателю. Апеллирование к чужому восприятию подспудно переключает ракурс прочтения с «авторского» на «читательский», суммируя интенции и варьируя образ лирического героя.

Завязкой становится акцентирование иллюзорности художественного мира. Слово *видения*, подхватывая в конце 1-го стиха тему завершения/прощания, придаёт граничащему с ним слову *книга* соответствующий коннотативный смысл. Интересен возникающий во 2-м стихе «смертный» обертон: «...отсрочки *смертной* тоже нет». Явного продолжения он не получит, но в значительной степени будет определять дальнейшее развёртывание лирического сюжета. Разумеется, определение *смертн[ая]* употреблено здесь не случайно. Не случайно и то, что столь важный эпитет интонационно почти не выделен. Наиболее сильную позицию занимает следующее за ним наречие, семантика которого указывает на сопоставление по аналогии («...*тоже* нет»). При первом прочтении, всегда более или менее поверхностном, это сопоставление не фиксируется сознанием. Проявляет его только повторное, аналитическое прочтение. Когда сквозь музыку стиха начинает проступать логическая связь между словами и предложениями, становится понятно, что помимо *видений* существует ещё *что-то*, лишённое *отсрочки смертной*: это человеческая жизнь, брэнное земное существование.

3-й и 4-й стихи, подкрепляя пушкинскую строфику и ритмику, уже непосредственно связывают стихотворение «Прощай же, книга! Для видений...» с финалом 8-й главы «Евгения Онегина» и образом самого Пушкина: «С колен поднимется *Евгений*, – но удаляется *поэт*» (ср.: «К её ногам упал Евгений...»; «И здесь героя моего, / В минуту, злую для него, Читатель, мы теперь оставим...» – [11, с. 185, 189]). Тире, разделяющее части сложного предложения, выполняет функцию прочерка, маркирующего всё то, что происходит в сознании пушкинского Евгения за несколько мгновений до заключительного риторического жеста автора-повествователя, прерывающего рассказ (именно этот жест повторяет автор «Дара», завершая 5-ю главу романа стихотворением «Прощай же, книга! Для видений...»). Рассказ завершён, но действие романа продолжается – уже, так сказать, вне поля зрения автора – в художественном мире, им сотворённом. У Пушкина об этом явно не говорится, и мотив продолжения/продления уходит в подтекст, как нечто само собой разумеющееся и не нуждающееся ни в каком авторском комментарии. Набоков эксплицирует его: «И всё же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть...» Эта повествовательная инерция, по Набокову, суть проявление фабульно-сюжетных закономерностей как в вероятностной, посттекстовой реальности («судьба сама ещё звенит...»), так и в читательском восприятии, конституирующем собственную версию этой реальности («...и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я»²).

Ключевым тропом стихотворения, безусловно, является *продлённый призрак бытия*. Проанализируем образ, создаваемый этим тропом.

«Продлённый призрак» возникает там, где соприкасаются жизнь и художественный мир, – на последней странице книги, только что завершённой автором или прочитанной читателем (в 12-м стихе поэт очерчивает этот рубеж достаточно чётко: область фантомной реальности начинается непосредственно «за *чертой* страницы»). Это призрак, порождаемый образами художественного мира, и чем более предметным и достоверным выглядит воссоздаваемый автором мир в мысленном восприятии читателя, тем более «реальными» будут картины и сцены, «продляющие» существование этого мира. Посттекстовая реальность многовариантна. Количество вариаций неограниченно – каждое прочтение или «перечтение» порождает новый инвариант. Кроме того, фантомная реальность обладает свойством некоторой панхроничности: авторское/читательское воображение может охватывать и «сжимать» довольно значительные периоды постфабульного времени. Об этом, собственно говоря, и свидетельствует сравнительный оборот *как завтрашние облака*, характеризующий главную особенность *продлённого призрака бытия* – его непосредственную, зрением ощущаемую близость к обозначенной поэтом границе художественного мира, «черте страницы», и одновременно максимально-неопределённую удалённость от этой границы – в горизонтальном и, что особенно важно, вертикальном направлениях. Близость акцентирует эпитет

продлённый: он подразумевает неразрывную связь авторского «рассказа» со всеми вариантами продолжения. На удалённость указывает объект сравнения – *облака*, главная функция которого, впрочем, состоит в том, чтобы быть, так сказать, вещественным представлением самого «призрака», его зыбкости, не(до)оформленности, многовариантности (и, разумеется, недолговечности). Пространственная семантика подчеркнута временной коннотацией, создаваемой эпитетом *завтрашние*. Так возникает поэтический концепт, основанный на ряде ассоциаций: рукопись/книга уподобляется *земной тверди*, «черта страницы» символизирует *горизонт*, а многовариантная фантомная реальность, соответственно, начинает играть роль *небесной сферы*. Творческая синергия, в которой реализуются авторское и читательские стремления преодолеть посттекстовую энтропию, порождает новый мир/текст. Он уже не столь «фантомен», как отдельно рассматриваемый «продлённый призрак бытия», но и не столь «предметен», как рукопись/книга, т.е., в более широком смысле, само произведение, его фабула, архитектоника, образная и языковая структура. Можно сказать, что он-то и является тем связующим звеном, благодаря которому литературная реальность начинает восприниматься почти как феномен реальной жизни, а реальная жизнь – как «продлённая» литературная реальность («...и не кончается строка»).

Как же соотносится сюжет стихотворного эпилога с сюжетом «Дара»? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся непосредственно к тексту романа.

Понятно, что *книга*, с которой прощается лирический герой эпилога (он же герой-автор романа), это сам «Дар». Однако у неё есть и фабульный, «внутритекстовый», так сказать, аналог – «небольшая книжка» Ф. К. Годунова-Чердынцева, «озаглавленная “Стихи” <...> содержащая около пятидесяти двенадцатистиший, посвящённых целиком одной теме, – детству» [7, с. 10]. Наступает момент, когда Фёдор Константинович, пресытившийся «счастьем книги», бросает на неё бесстрастный, объективирующий взгляд: «У себя в комнате он с трудом нашупал свет. На столе блестели ключи, и белелась книга. “Уже кончилась”, – подумал он. <...> книга лежала на столе, вся в себе заключенная, собою ограниченная и законченная, и уже не изливалась могучими, радостными лучами, как прежде» [7, с. 51]. Семантика опредмечивания, ассоциирующегося с ограничением и умиранием (книга «кончается», отделяется от автора, становясь *вещью в себе*, таким же неодушевлённым предметом, как и лежащие рядом с ней ключи), создаёт тот контекст, в котором образ только что завершённой книги в стихотворном эпилоге начинает обретать символическую многомерность.

Важная для стихотворения тема *видений* (мнимой реальности) проходит лейтмотивом через весь набокровский роман, раскрываясь во множестве инвариантных образов. Характерно, что на протяжении всего повествования она сопрягается с темой *смерти*, перехода в иное бытийное измерение, раскрывающейся как в соответствующих фабульных событиях, так и в мотивах бренности, непрочности, призрачности и т.д., также чрезвычайно значимых в поэтическом контексте.

С первых же страниц мир «Дара» предстаёт областью пересечения сфер реального и мнимого бытия. В 1-й главе, например, беседуя с родителями погибшего поэта Яши Чернышевского – Александром Яковлевичем и Александрой Яковлевной, герой видит призрак: «...самым интересным из присутствующих был сидевший поодаль, сбоку от письменного стола, и не принимавший участия в общем разговоре, за которым, однако, с тихим вниманием следил, юноша... чем-то <...> напоминавший Фёдора Константиновича <...> и, – как бы теряя равновесие, с судорожным усилием, Александр Яковлевич снова отрывал взгляд от него, продолжая рассказывать всё то молодецки смешное, чем обычно прикрывал свою болезнь» [7, с. 31–32]. Сама реальность – при «остранняющем» взгляде на неё – может обретать инобытийные черты. В вымышленных «Очерках прошлого» А. Н. Сухощюкова, фрагмент которых приводится во 2-й главе, спустя 20 лет после роковой дуэли «оживает» Пушкин: дух

великого поэта воплощается в одном из зрителей, присутствующих на спектакле «Отелло». Завороженно глядя на седого человека с характерной «арапской» внешностью, Сухощюков начинает воспринимать его как шестидесятилетнего Пушкина, избежавшего гибели, вступившего «в роскошную осень своего гения». «Действие кончилось; грянули рукоплескания. Седой Пушкин порывисто встал и всё ещё улыбаясь, со светлым блеском в молодых глазах, быстро вышел из ложи» [7, с. 91]. Благодаря этому кратковременному «экскурсу» в альтернативную историческую реальность «живое присутствие» Пушкина, неизменно ощущаемое на страницах романа, перестаёт быть лишь фигурой речи и становится фактом, событием, во многом обуславливающим и появление пушкинских аллюзий, ритмической и фабульной, в стихотворном эпилоге.

К сфере инобытия обращаются память, воскрешающая дорогих герою людей, и писательская фантазия, реконструирующая прошлое по книгам, документам и т.д. Пробелы в воспоминаниях или нехватку фактического материала неизбежно восполняют вымышленные подробности, которые придают *видениям* такого рода художественную убедительность и жизненную достоверность. В той же 2-й главе Фёдор Константинович начинает писать книгу об отце, учёном-энтомологе К. К. Годунове-Чердынцеве, и совершает с ним воображаемое путешествие по Тибету. Но запечатлеть это путешествие герою не удаётся – осязаемые, живые, полные динамики и света образы прошлого, воссоздаваемые памятью и воображением, исчезая, уступают место статичной, сумеречно-«мёртвой» реальности настоящего: «Всё это волшебным держалось, полное красок и воздуха, с живым движением вблизи и убедительной далью; затем, как дым от дуновения, оно поддалось куда-то и расплылось, – и опять Фёдор Константинович увидел *мёртвые* и невозможные тюльпаны обоев, рыхлый *холмик* окурков в пепельнице, отражение лампы в чёрном оконном стекле. Он распахнул окно. Исписанные листы на столе вздрогнули, один завернулся, другой плавно скользнул на пол. В комнате сразу стало сыро и холодно» [7, с. 113]. Фантазия не только воссоздаёт прошлое, но и пересотворяет настоящее, создавая альтернативную версию реальности. Пример – воображаемые диалоги с Кончеевым в 1-й и 5-й главах, предстающие вехами творческого самосознания Ф. К. Годунова-Чердынцева. В первом диалоге Фёдор ещё не отделяет себя от Кончеева (стилистика их реплики не различимы), во втором – начинает осознавать своеобразие своего таланта, мировоззрения и литературного пути, о чём свидетельствует, в частности, такая «кончеевская» реплика: «На всякий случай я хочу вас предупредить <...> чтобы вы не обольщались насчет нашего сходства: мы с вами во многом различны, у меня другие вкусы, другие навыки <...> Мне не нравится в вас многое, – петербургский стиль, галльская закваска, ваше нео-вольтеррианство и слабость к Флоберу...» [7, с. 306].

Нетрудно заметить, что память и воображение, как взаимодополняющие творческие стихии, не всегда подвластные сознанию, в «Даре» ассоциативно пересекаются со сном – областью, где образы реального мира подвергаются спонтанным, причудливым трансформациям. Сновидения, по верной формулировке М. Шульмана, имеют у Набокова «права с “реальностью” равные»; более того, если «сон в силу каких-либо причин *проговаривается об истине*», то «именно сон становится и желанен и истинен» [13]. О таком «желанном и истинном» сне, в котором Фёдор Константинович встречает пропавшего без вести отца, повествует один из предфинальных эпизодов 5-й главы: «...прорвался свет, и отец уверенно-радостно раскрыл объятия. Застонав, всхлипнув, Фёдор шагнул к нему, и в сборном ощущении шерстяной куртки, больших ладоней, нежных уколов подстриженных усов,росло блаженно-счастливое, живое, не перестающее расти, огромное, как рай, тепло, в котором его ледяное сердце растаяло и растворилось». Здесь, как и в упомянутом выше рассказе о воображаемом путешествии, мнимая реальность (сон) оказывается более светлой, динамичной и жизненно достоверной, нежели действительность (явь), а возвращение в реальный мир (пробуждение)

маркируется ослаблением повествовательной экспрессии, подчёркивающим статичность предметов и вещей, попадающих в поле зрения героя: «... что-то в мозгу повернулось, мысль осела, поспешила замазать правду, – и он понял, что смотрит на занавеску полураскрытого окна, на стол перед окном <...>. Он опустил голову на подушку и попытался нагнать тёплое, дивное, всё объясняющее, – но уже теперь приснилось что-то бесталанно-компилятивное, кое-как сшитое из обрезков дневного житья и подогнанное под него» [7, с. 319, 320].

Эпитет *бесталанно-компилятивное*, характеризующий второе сновидение, метафорически уподобляет сон, а точнее, работу подсознания во сне – творческой интуиции писателя или, шире, тому бессознательному, что играет довольно значительную роль в процессе создания текста. Верна и «обратная» метафора, уподобляющая повествование сновидению. Эта метафора возникает подспудно, как малозначимая, почти случайная ассоциация, сопрягающая рождающийся текст и полусон, в одном из ключевых эпизодов 1-й главы, повествующем о завершении стихотворения «Благодарю тебя, отчизна...»: «... только начали мысли укладываться на ночь, и сердце погружаться в снег *сна* <...> Фёдор Константинович рискнул повторить про себя недосочинённые *стихи* <...> он был слаб, а они дёргались жадной жизнью, так что через минуту завладели им, мурашками побежали по коже, заполнили голову божественным жужжанием...» [7, с. 51]. Содержание эпизода запечатлевает финальный метапоэтический образ стихотворения: «И в разговоре каждой ночи / сама душа не разберёт, / мое ль безумие бормочет, / твоя ли музыка растёт...» [7, с. 52]. Закрепляется метафора в книге Ф. К. Годунова-Чердынцева «Жизнь Чернышевского», которая входит в роман на правах 4-й главы. Тональность книге задаёт изящный риторический жест, вводящий в повествование воображаемую сцену знакомства героя «Жизни...», совсем юного *Николя*, будущего властителя дум русской интеллигенции, с автором и читателями: «Душа окунается в мгновенный *сон*, – и вот, с особой театральной яркостью восставших из мёртвых, к нам навстречу выходят: с длинной тростью, в шёлковой рясе гранатного колера, с вышитым поясом на большом животе о. Гавриил, и с ним, уже освещённый солнцем, весьма привлекательный мальчик <...>. Подошли. Сними шляпу, *Николя*» [7, с. 191].

Из всех актуализирующихся в романе инвариантов мнимой реальности именно *сон*, символизирующий интуицию, память и воображение, наиболее соответствует семантике *видений* в стихотворном эпилоге. Таким образом, вбирая в себя множество различных смыслов и коннотаций, *видения* предстают в «Даре» и метафорой повествования, и обобщающим символом художественного мира самого произведения, в котором «истинное» и «мнимое» преломляется сквозь призму восприятия героя-автора, творящего этот художественный мир.

Очевидна феноменологическая подоплёка этого символа: в нём отражаются те представления Набокова о сущности искусства, литературном «волшебстве», которые на протяжении всей жизни писателя оставались практически неизменными (см.: [9]). Искусство, в набоковском его понимании, воспроизводит не реальность как таковую, а лишь сугубо экзистенциальный её срез: всё неповторимое, трудноопределимое, субъективное и вместе с тем неоспоримо истинное – то, что, по образному определению А. Арьева, «дублияжу» не подвластно, что восполняет «зазор между бывшим и небывшим». Такое искусство «есть выражение вневременной длительности, верифицированный сон» [1, с. 205]. В свете этой образной феноменологии все привычные противоречия между «истинным» и «мнимым», «явью» и «сном», «действительностью» и «вымыслом», конечно же, снимаются, что прекрасно иллюстрирует стихотворение, обращённое к Зине Мерц, которое Фёдор сочиняет в 3-й главе: «Люби лишь то, что редкостно и *мнимо*, что крадется *окраинами сна*, что злит глупцов, что смердами казнимо; как родине, будь *вымыслу* верна. <...> Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полумерцанье в имени твоём, – и странно мне по сумраку Берлина с *полувиденьем* странствовать вдвоём. Но вот скамья под липой освещённой... Ты оживаешь в судорогах слёз:

я вижу взор сей жизнью изумлённый и бледное сияние волос. <...> Ночные наши, бедные владения, – забор, фонарь, асфальтовую гладь – поставим на туза воображения, *чтоб целый мир у ночи отыграть!* Не облака – а горные отроги; костер в лесу, – не лампа у окна... О поклянись, что до конца дороги ты будешь только вымыслу верна...» И далее: «...За пустырем как персик небо тает: вода в огнях, Венеция сквозит, – а улица кончается в Китае, а та звезда над Волгою висит. О, поклянись, что веришь в небылицу, что будешь только вымыслу верна, что не запрёшь души своей в темницу, не скажешь, руку протянув: стена» [7, с. 140–141, 159]. Определённые черты и свойства экзистенциальной реальности, запечатлеваемые в стихотворении, – такие, например, как призрачность, изменчивость, смешение топонимов и ландшафтов, относительность пространственно-временных границ, подвластность их силе воображения, – позволяют считать этот поэтический рассказ о ночной прогулке влюблённых образной квинтэссенцией «Дара». Здесь обнаруживаются как уже знакомые нам мотивы (ассоциирующийся со сном «вымысел», оживающее «полувиденье» и пр.), так и новые смысловые ходы, обусловленные взаимодействием фабульного и образного планов. Прежде всего, это игровая метафора, усиливающая экспрессию и порождающая главную «интригу» лирического сюжета: поставив «на туза воображения», герои стремятся «отыграть» у летней берлинской ночи «целый мир» – подменяя вымышленными реалиями, более яркими и романтичными («горные отроги», «костёр в лесу»), те «бедные владения» («забор, фонарь, асфальтов[ая] гладь»), которым суждено стать в этой «игре» ставкой. Цель «игры» – отстоять сотворяемый мир, не дать ему раствориться в небытии. И не случайно героиня, призываемая поклясться в верности «вымыслу», именуется «полу-Мнемозиной»: у Набокова, констатирует А. Злочевская, «в процессе сотворения новых миров» именно Мнемозине принадлежит «доминантная роль». «Если непосредственная память о событии творит иллюзию жизнеподобия, то остальные ипостаси Мнемозины – креативная, мистико-трансцендентная и культурно-реминисцентная – ткнут волшебную ткань художественной сказки» [5, с. 89, 113].

Ст. Блэкуэлл указал на явную переключку между финальным побудительным призывом этого стихотворения («О, поклянись, что <...> не скажешь, руку протянув: стена») и заключительным стихом эпилога, который, «являясь и последней строкой романа, отрицает свой смысл: “и не кончается строка”». В этом контексте стихотворный эпилог (в структуре которого, по мнению исследователя, символически отражается весь роман) «представляет ответ на вопрос, заданный в стихах к Зине: не стоять лицом к стене, если отрицаешь все границы» [2, с. 848].

Можно выделить и ещё один мотив, сближающий стихотворение «Люби лишь то, что редкостно и мнимо...» со стихотворным эпилогом, – мотив судьбы. Берлинская ночь благоприятствует и одновременно противостоит влюблённым, словно бы испытывая их готовность отстаивать истинность «вымысла». Эта незримо покровительствующая героям стихийная сила является отдалённым прообразом той *судьбы*, о которой в финале заключительной, 5-й главы говорит, обращаясь к Зине, Фёдор Годунов-Чердынцев, уже начинающий, подобно автору-повествователю в пушкинском «Евгении Онегине», различать «сквозь магический кристалл» будущую «даль свободного романа»: «Вот что я хотел бы сделать <...> Нечто похожее на работу судьбы в нашем отношении» [7, с. 327]. «Работа» эта заключается в том, что судьба устойчиво, на протяжении трёх с лишним лет пытается свести Фёдора и Зину и в конце концов добивается успеха благодаря случайному совпадению, ошибке героя. «Какая находчивость!» – удивляется Фёдор Константинович, воспринимающий эту ошибку как последнюю, самую изощренную уловку судьбы-покровительницы. «Всё самое очаровательное в природе и искусстве основано на обмане. Вот видишь – начала с уха́рь-купеческого размаха, а кончила тончайшим штрихом. Разве это не линия для замечательного романа? Какая тема!» [7, с. 328]. В стихотворном эпилоге судьба, претворившаяся в сюжетную динамику романа, «ещё звенит», наме-

чая следующий виток метароманной спирали: в той, создаваемой и объективируемой героем-автором реальности динамика сюжета вновь будет восприниматься персонажами, героем и героиней, как направленная на «обустройство» их грядущего счастья *работа судьбы*.

* * *

Как видим, стихотворение «Прощай же, книга! Для видений...» наиболее полно раскрывается лишь в общем художественном контексте романа «Дар».

В качестве романного эпилога стихотворение подчёркивает открытость, «разомкнутость» прозаического финала. Точка поставлена, но повествовательная инерция, нежелание слуха «расстаться с музыкой, рассказу дать замереть», пробуждая читательскую фантазию, продлевает на какое-то мгновение жизнь персонажей и существование их мира «за чертой страницы» – в многовариантной посттекстовой реальности. Если верна догадка А. Долинина о том, что «завтрашние облака» в стихотворном эпилоге отсылают «к облачному дню, с которого начинался роман» [4, с. 591], то переключка эпилога и первой прозаической фразы акцентирует слегка парадоксальную метароманную сущность «Дара» – произведения, одновременно уже *существующего* и ещё *не написанного* героем-автором.

Аллюзия к фабульному контексту 8-й главы «Евгения Онегина», подчёркивая генетическое родство произведений, разделённых вековым отрезком времени, указывает на чрезвычайно значимую связь повествовательной структуры «Дара» со структурой пушкинского романа в стихах, «в котором автора связывают с героем сложные отношения отождествления и расподобления, сходства и различия» [4, с. 591]. «Живое присутствие» Пушкина в «Даре» воплощает всё то, что в сознании героя-автора органически переплетается с образом утраченной и вновь обретаемой в литературном творчестве «отчизны» – России (не случайно Набоков называл «Дар» самым ностальгическим из своих романов; см.: [9]).

На лейтмотивном уровне стихотворение символически обобщает многочисленные инварианты *мнимой реальности* («видение» Сухощюкова, сны, «оживающие» воспоминания Годунова-Чердынцева и т.д.), актуализирующиеся в романе. Эти инварианты составляют многомерный лейтмотив *видений*, претворяющихся усилиями героя-автора и сотворчеством благоволящей ему судьбы в «плоть поэзии и призрак прозрачной прозы», – лейтмотив, который играет едва ли не самую важную роль в сюжетной динамике «Дара» и из которого в конечном итоге выкристаллизовывается завершающий роман поэтический текст.

Примечания

¹ При чтении прозы не возникает установки на прослеживание параллельных фонетических и ритмико-синтаксических рядов. Вкрапление стихотворных фрагментов вносит в восприятие текста некоторое напряжение. Как заметил М. Лотман: «Один из основных экспериментов, которые Набоков проводит над читателем в “Даре”, – проверка его способности ощутить графически не выделенный стих в потоке прозы. Читая, казалось бы, невиннейший пассаж, читатель обнаруживает вдруг, что он <...> в стихотворной ловушке, выбраться из которой возможно, лишь вернувшись назад и определив границы поэтической вставки. Но и это оказывается подчас совсем не просто» [6, с. 221].

² Ср. с пассажем из предисловия к английскому изданию романа, являющимся по сути буквальным прозаическим «переводом» данной стихотворной фразы: «Интересно, как далеко воображение читателя последует за молодыми влюблёнными после того, как автор отпустил их на волю» [8, с. 44].

Литература

1. Арьев А. И сны, и явь (О смысле литературно-философской позиции В. В. Набокова) // Звезда. 1999. № 11. С. 204–213.
2. Блэкуэлл Ст. Границы искусства: чтение как «лазейка для души» в «Даре» Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 824–851.
3. Власов А.С. «...Поклонник чистого искусства рукоплещет» (Сальерианская тема в романе В. Набокова «Дар») // Неутомимые странники: сб. науч. статей к 80-летию юбилею д.ф.н., проф. КГУ Ю. В. Лебедева и В. В. Тихомирова. Кострома, 2020. С. 87–92.

4. Долинин А. А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М., 2019.
5. Злочевская А. Креативная память как доминанта творческого процесса в романе В. Набокова «Дар» // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 88–113.
6. Лотман М. А та звезда над Пулковом... Заметки о поэзии и стихосложении В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб., 2001. С. 213–226.
7. Набоков В. В. Дар // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М., 1990. С. 5–330.
8. Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift») // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 43–45.
9. Набоков В. В. Строгие суждения. М., 2018. URL: <https://www.litres.ru/vladimir-nabokov/strogie-suzhdeniya/> (дата обращения: 25.08.2018 г.).
10. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
11. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 6. Евгений Онегин. М., 1995. [Репринт: М.; Л., 1937].
12. Фомичев С. А. Пушкинская перспектива. М., 2007.
13. Шульман М. Набоков, писатель. Манифест. М., 2019. URL: <https://www.litres.ru/mihail-shulman/nabokov-pisatel-manifest/> (дата обращения: 02.04.2020 г.).

УДК 821.161.1.09"20"

А. Э. Павлова

*Костромской государственный университет
alla0826@yandex.ru*

Е. И. Юрченко

*Костромской государственный университет
elizavetashabrova@mail.ru*

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА АВТОРА В ПОВЕСТЯХ А. Г. АЛЕКСИНА

В статье рассматривается роль языковых средств, участвующих в создании образа автора в повестях А. Г. Алексина, отражающих специфику языковой личности персонажа-повествователя, уровень его языковой и коммуникативной компетенции, психологические особенности, а также характер его оценок действительности.

Ключевые слова: фразеологизмы, образ автора, языковая личность, языковые средства.

Alla E. Pavlova

Kostroma State University

Elizaveta I. Yurchenko

Kostroma State University

LANGUAGE MEANS OF AUTHOR IMAGE CREATING IN THE STORIES OF A. G. ALEKSIN

This article raises the issues of the role of the linguistic means involved in creating the author's image in the stories of A. G. Aleksin, which reflect the specifics of the linguistic personality of the narrator character, the level of his linguistic and communicative competence, psychological characteristics and the nature of his assessments of reality.

Keywords: idioms, author's image, linguistic persona, language means.

В настоящее время языковая личность автора художественного произведения широко изучается в рамках лингвокультурного и социокультурного подходов. Особый интерес представляет анализ особенностей выражения языковой личности автора, или образа автора, в персональном, или личностно-ориентированном, типе дискурса. Поскольку в этом случае можно говорить об авторской картине мира, которая находит отражение в идиостиле писателя.

Согласно определению В. В. Виноградова, «образ автора – это «индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов» [2, с. 152]. За образом автора стоит реальная личность с присущим ей лексиконом, грамматиконом, прагматиконом. В этом смысле категории «автор» и «образ автора» не являются эквивалентными. Как отмечает Ю. В. Рож-

дественский, «перевоплощение» личности автора в образ автора есть процесс, имеющий две стороны: 1) изложение идейно-предметного содержания, 2) формирование отношения автора через образ автора к идейно-предметному содержанию [6, с. 232]. Образ автора является «центром, фокусом, в котором скрещиваются, объединяются, синтезируются все стилистические приемы словесного искусства» [2, с. 151]. Следовательно, это одна из форм проявления художественного мастерства писателя. Так, А. Г. Алексиним, который вошел в литературу как детский писатель, уже в ранних произведениях был удачно найден герой, подросток, от имени которого ведется повествование, что позволило проявиться психологическому началу прозы автора (ср.: «Мой брат играет на кларнете» (Из дневника девчонки); «Позавчера и послезавтра», «Повесть Алика Деткина» и др.). Вслед за Т. Г. Винокур мы считаем, что внутреннее расщепление авторской позиции имеет два следствия: с одной стороны, она расширяется, проявляясь в бытийном дискурсе, а с другой стороны, активно «заражает» позицию главного героя – ребенка, подростка. Поэтому личный, эмоционально-субъективный взгляд автора на изображаемое часто проявляется через образ главного персонажа, что обусловлено авторской интенцией, пониманием того, что ребенок во многих случаях мудрее, чище, нравственнее взрослых. В этом случае можно говорить об изучении образа автора в бытийном дискурсе, когда создателем художественного текста принимаются попытки раскрыть свой внутренний мир во всем его богатстве, представить предельно насыщенный смыслами характер [5, с. 10]. Анализ основного корпуса текстов, написанных Алексиним в жанре реалистической прозы, в период с 1950-х и до середины 1980-х гг., завершающих советский период его творчества, показывает, что излюбленной сюжетной моделью писателя становится сюжет о духовно-нравственном испытании героя. В произведениях Алексина идейная и педагогическая позиция автора проявляется, прежде всего, в нравственно-эстетическом плане. Его повести создают художественную модель современного мира, исследуют многообразие идеологических, социальных и моральных связей общества, опираясь на углубленное психологическое изучение героя, ребенка и взрослого.

Обратимся к повести Алексина «Поздний ребенок». Здесь автор вводит образ некоего «условного повествователя», «позднего ребенка», Леньки, глазами которого читатель видит жизнь его семьи. На вопрос, почему поздний, мальчик сам дает четкий ответ: его «ждали шестнадцать лет» [1, с. 6]. Условный повествователь, подросток, обладает своим голосом, своей оценочностью, позицией. Анализ внутренней речи ребенка показывает, что этот подросток духовно развит: он понимает своих родных лучше, чем они сами, любит их, несмотря на избыточную опеку с их стороны, что заставляет его страдать. Его речь полна ироничных замечаний в отношении сложившейся ситуации (Например: «Я не спорю с отцом. Бесплезно: я – поздний ребенок, меня берегут»). Алексин избирает разноуровневые языковые средства, которые наиболее адекватно отражают специфику языковой личности персонажа-повествователя, уровень его языковой и коммуникативной компетенции, психологические особенности, а также характер его оценок действительности. Одним из основных средств выражения позиции главного героя являются фразеологизмы (далее ФЕ). Фразеологический комплекс [4, с. 99] – совокупность всех ФЕ, содержащихся в речи повествователя и отличающая его эмоциональная и разговорная маркированность – наряду с другими языковыми единицами (собственно грамматическими единицами: вводные слова, вводные конструкции, обращения, междометия и т. п.) способствует созданию образа повествователя, тринадцатилетнего мальчика. Так, ключевой языковой единицей в тексте всего произведения является ФЕ *поздний ребенок*, которая занимает сильную позицию текста как его название. Отметим его частотное использование в ходе повествования (см.: «Я – поздний ребенок!» или «Ужасно быть поздним ребенком. Я-то уж знаю! Ранние дети появляются быстро, сами собой, как отметки в дневнике, если ты пошел в школу. А позднего ребенка ждут не дождутся и, когда нако-

нец дождутся, начинают проявляет такую любовь, такое внимание, что ему хочется сбежать *на край света, а то еще и подальше*. Данная фразеологическая конфигурация, состоящая из разговорных фразеологизмов таких, как *ждут не дождутся, на край света, сами собой*, слова оценочной лексики *ужасно* представляет отношения героя к сложившейся ситуации, что автором психологически достоверно представлено, например, через сравнение *«как отметки в дневнике»* (ср.: другие сравнения в повести *«как слушали бы шестиклассника, который пришел сдавать экзамен в институт»* или *«ну, как некоторые ученики, которые часами возятся дома с тетрадями или учебниками, корпят над нами, зубрят, а отвечают на двойки или тройки, потому что у них нет способностей»*), которые присущи речи школьника). В рамках представленного контекста происходит обыгрывание фразеологизма *поздний ребенок*, который вступает в антонимические связи со словосочетанием *ранние дети*. Данная оппозиция поддерживается автором на протяжении всего повествования (ср.: *«Значит, поздние дети приносят не только радости»*, *«Странное дело: не заботятся о будущем дочери! Наверное, потому, что она – ранний ребенок»*). Автор стремится показать, психологию не просто ребенка, а позднего ребенка, который очень чутко относится к своим родителям, переживает за них. Герой-рассказчик так об этом говорит: *«Другие ребята об этом не думают. У них молодые родители...»*. Однако важной оппозицией в повести является другая – дети и взрослые. Именно она показывает разное отношение к ребенку, причем обе эти позиции представлены во внутренней речи героя-рассказчика Леньки, что создает комический эффект. Например, герой-рассказчик постоянно повторяет знакомые с детства слова взрослых: *«Ты – ребенок! Ты этого не поймешь»*. Это воспринимается Ленькой так: *«Считает меня кретином! Или, вернее сказать, ребенком. Это для взрослых одно и то же»; «Еще бы: ведь я ребенок – не подниму, не пойму, не смогу!»; «Ну конечно, ведь я же ребенок, то есть кретин!»*. Частотное использование во внутренней речи героя-рассказчика высказывания *«я – ребенок»*, которым он объясняет поведение членов его семьи, показывает, что он по своему внутреннему содержанию далеко не ребенок. Таким образом, речевой план условного повествователя, звучащий как разговорная речь (см.: *кретин, надавать по физиономии, взбрело в голову и др.*), создает эффект непосредственного общения с читателем. В. Н. Виноградова в статье *«О стилизации разговорной речи в современной художественной прозе»* указывает на то, что *«экспрессивные сниженные разговорные элементы речи призваны передать естественность и непринужденность разговорной речи, возместить собой отсутствие способов передачи собственно устной речи»* [3, с. 67]. Анализ отдельных собственных высказываний условного повествователя позволяет сделать вывод о том, что его речь как образа персонажа повести индивидуализирована, что поддерживается таким стилистическим приемом, как повтор в собственной внутренней речи подростка фраз его родителей, сестры, других взрослых людей, что показывает, насколько хорошо он их знает и понимает. Например, *«Это все? – спросила сестра. «Это все?» – так спрашивает наша математичка, когда у доски плетут ерунду»; «И почему надо радоваться, что я «на целых две головы» ниже Костика? (Хотя на самом деле я ниже всего на полголовы)»* и др.

Таким образом, в повести *«Поздний ребенок»* описание референтной ситуации несет на себе отпечаток субъективной оценки персонажем события, факта, отношений, важных для него. Описание и оценка событий представлены через взгляд персонажа, читатель видит события с «внутренней» позиции главного героя.

Следует отметить, что в ходе развития сюжета устойчивое сочетание *поздний ребенок* приобретает дополнительное значение. Помимо Леньки героями повести являются: Людмила, его сестра, родители мальчика, Иван, возлюбленный Людмилы, и сосед Леонид. В произведении все герои – это добрые, хорошие люди, каждый из которых в душе является ребенком. Например, дядя Леня – это большой ребенок, который не очень приспособлен в бытовой жиз-

ни, который по-настоящему любит Людмилу, но как подросток не может сказать ей об этом, поджидая на лестничной площадке. Отец, как большой ребенок, эмоционален, горяч, азартен. В ходе развития сюжета он в порыве чувств поднимает тяжелые чемоданы, что влечет за собой сердечный удар. Иван также поздний ребенок: конце повести мы узнаем, что Иван просто не желает объяснений с Людмилой, перекладывая решение проблемы на мальчика, хотя сначала он воспринимается читателем как человек, который может принять ответственность не только за свои поступки, но и за поступки другого человека. Так, каждый из них сохранил в душе что-то из детства, однако простота и мудрость восприятия мира постепенно исчезли, что огорчает юного героя: *«Почему взрослые придают такое значение мелочам и все усложняют?.. Они слишком много думают – вот в чем несчастье. А иногда нужно поступать не думая, просто как хочется!»* [1, с. 6]

Таким образом, автор повести «Поздний ребенок» стилистически «многолик»: в соответствии с экспрессивным заданием высказывания он способен принять нужную речевую роль, что отражает мастерство А. Г. Алексина, произведения которого «как бы изнутри озарены светом истинной человечности», по словам известной детской писательницы А. Барто [1, с. 507].

Литература

1. Алексин А. Г. «Мой брат играет на кларнете» и другие повести. М., 1983.
2. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971.
3. Виноградова В. Н. О стилизации разговорной речи в современной художественной прозе // Очерки по стилистике художественной речи. М., 1979.
4. Захарова Н. Н. Особенности использования фразеологических единиц в художественном тексте (на материале произведений В. М. Шукшина): дис. ... канд. филол. наук. Тула, 2001.
5. Карасик В. И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. Волгоград, 2000. С. 5–20.
6. Рождественский Ю. В. Общая филология. М., 1996.

УДК 821.161.1.09 "20/21"

Н. А. ЛобковаНезависимый исследователь (г. Кострома)
lobkova.nina.a@yandex.ru**“ВЫСОКИЙ НЕМЕЦКИЙ” В РОМАНЕ Г. ЯХИНОЙ «ДЕТИ МОИ»**

В статье рассматривается содержание понятия «высокий немецкий» в контексте романа «Дети мои» и его роль в произведении.

Ключевые слова: Гузель Яхина, высокий немецкий, эстетика романтизма, Гёте, Бах, Гримм, Гофман.

Nina A. Lobkova

Kostroma State University

“HIGH GERMAN” IN THE NOVEL BY G. YAKHINA «CHILDREN OF MINE»

The article describes the meaning of the notion “High German” in the novel’s context “Children of mine” and its role in the work.

Keywords: Guzel Yakhina, high german, romantic aesthetics, Goethe, Bach, Grimm, Hofmann.

Роман «Дети мои» Г. Яхиной допускает разные толкования, разные варианты прочтения. Мотив *высокого немецкого* в романе, на наш взгляд, во многом определяет особенность его внутреннего строя и нуждается в комментарии. *Высоким немецким* принято называть литературный немецкий язык, который оформился к середине XIX века из многих диалектов германских земель в процессе их объединения в империю. Короткая справка об этом есть и в книге «Дети мои» [6, с. 20]. Однако *высокий немецкий* в контексте романа имеет более ёмкое содержание, – это немецкая романтическая поэзия, любовью к которой «обожгло ещё в юности» главного героя [6, с. 19]. По словам Гёте, истинная поэзия, «как мирское Евангелие, освобождает нас внутренней своей радостью и внешней прелестью от тяжкого земного бремени. Точно воздушный шар, она поднимает нас вместе с нашим балластом в горние сферы, и тогда, с высоты птичьего полета, нам становится видна сеть путаных земных дорог» [2, с. 419]. В тексте романа «Дети мои» формула *высокий немецкий* выделена курсивом, как и все слова, имеющие к ней отношение. Автор словно подсказывает читателю о незримом присутствии поэзии в повседневности.

Как же заявляет о себе *высокий немецкий* в развитии сюжета романа «Дети мои»? Как рождается наше восприятие магического характера текста? Прежде всего, заметим, что персонажи романа наделены именами знаменитых немецких композиторов, писателей, философов, ученых, – тех, кто составил славу Германии во все времена. В тексте книги упомянуты пастор Адам Гендель, студент-недоучка пионерский вожак Дюрер, бабка Фишер, мукомол Вагнер, набожные Брехты, свинокол Гауф, угрюмый верзила Бёлль-с-Усами (а был ещё бедняк Бёлль-без-Усов), редактор газеты Фихте... Можно, конечно, увидеть в этом просто авторскую прихоть или игровой момент. Но есть и другое объяснение, если учесть особенности романтической эстетики и философии, подробно рассмотренные в исследовании Н. Я. Берковского: в каждом персонаже немецкие романтики предполагали многие тенденции его свободного развития; причем состоявшийся вариант не исключал нереализованных возможностей. Человеческой личности было позволено в бесконечно движущейся действительности “жить” любым вариантом в любые реальные контексты [1, с. 41–42]. Герои романа «Дети мои» своими громкими именами напоминают об этом тезисе романтической философии. Некоторые из них заключают в себе просто знак принадлежности к своему «прототипу». Не нарушая «реального» характера сюжета, они поддерживают скрытый идеальный план романа. Три персонажа – Бах, Гримм и Гофман – более сложно соотношены со своими высокими «прообразами». Они подтверждают «родство» с ними каждый по-своему: отношением к миру, жизненным поведением (Якоб Иванович Бах), своим особым мифологическим простран-

ством и властью над ним (Удо Гримм), безупречным *высоким немецким* языком, страстной энергией, необычной внешностью (Гофман).

Якоб Иванович Бах, главный герой романа, – шульмейстер, школьный учитель поселка поволжских немцев Гнаденталь; повествование в романе связано с миром его сознания, с миром его чувств. Бах ощущает метафизический оттенок даже в течении Волги, что приводило в недоумение жителей посёлка, для которых родной Гнаденталь был центром их маленькой вселенной, а не пограничным пунктом. Психологический портрет героя дан на фоне этого несовпадения Баха с односельчанами: «Бах предпочитал не спорить: всякое выражение несогласия причиняло ему душевную боль. Он страдал, даже отчитывая нерадивого ученика на уроке». И «учителем его считали посредственным: голос Бах имел тихий, телосложение чахлое, а внешность – столь непримечательную, что и сказать о ней было решительно нечего. Как, впрочем, и обо всей его жизни в целом» [6, с. 14]. В немецкой романтической прозе первый подступ к образу главного героя подчеркивал его заурядность. Но Бах слышит текущую вокруг него и над ним музыку общей жизни, – её открыл немецкий романтизм [1, с. 32, 116–118]. Этот редкий талант – слышать большую прекрасную жизнь в обыкновенных явлениях каждого дня – отличительная черта Баха. «Мир дышал, трещал, свистел, мычал, стучал копытами, звенел и пел на разные голоса» [6, с. 14]. Звуки собственной жизни Бах разучился слышать, так они были «скудны и незначительны» [6, с. 15]. Сам Бах ощущал себя персонажем «Ночной песни странника»: декламируя ее на уроках в тысячный раз, он видел за окном всё, «о чем писал великий Гёте... А он сам, шульмейстер Якоб Иванович Бах, тридцати двух лет от роду, в лоснящемся от долгой носки мундире со штопаными локтями и разномастными пуговицами, <...> – кто же он был, как не тот самый путник, усталый до изнеможения и жалкий в своем испуге перед вечностью?..» [6, с. 19]. Романтики боготворили Гёте. Его имя уже придаёт поэтическую окраску образу Баха. При дальнейшем развитии сюжета выяснится, что обманчивая внешность заурядной личности скрывала его мистический дар, способность к глубокому чувству, к творчеству.

К *высокому немецкому* имеет прямое отношение *час визитов* Баха, подтверждающий правильный исходный порядок мира [6, с. 20–22]. Страницы, посвященные описанию *визитов*, производят впечатление странного таинственного ритуала, смысл которого открыт только самому герою. Что это за *визиты*? Кому? Может быть, своим любимым поэтам? И хотя маршруты Баха лежат в конкретных, четко прописанных местах, он чувствовал себя в *часы визитов* отрешенным от здешнего мира. Недаром упомянута при описании *визитов* Баха вторая часть «Фауста» Гёте.

Характер *визитов* Баха передан в ритме текста, интонация которого словно идёт вверх [6, с. 21]. Описание необъяснимого поведения и волнения героя романа в центре небесной бури [6, с. 24–25] своим взрывным характером позволяет вспомнить впечатление от напряженных высот музыки композитора Баха – после его ровных, повторяющихся, идущих вверх мелодий. Музыку Баха, почти забытую, открыли заново немецкие романтики. Гофман в «Крейслериане» сравнивал восьмиголосые мотеты Баха с романтическим зодчеством собора, которое «великолепно возносится к небу» [3, с. 48].

Реакция Баха на письмо от незнакомого Удо Гримма передает не только его робкий характер, но и способность чувствовать неизбежное, сверхличное, – «всё словно было решено до него и за него, оставалось только исполнить предписанное» [6, с. 30]. При приближении к другому берегу Волги Бах понимал, что пересекает границу реальности. Эпизод с Гриммом тоже имеет двойное прочтение, реальное и мифологическое [4, с. 70–72]. Образ Удо Гримма – воплощение стихии древней сказки, ее могучей, грубой, опасной природной силы. Этот сюжет – словно ожившая саксонская легенда, с особым пространством, своими законами и своим героем, не случайно его имя – Гримм. Облик хозяина хутора тоже легендарный: за столом сидел могучий человек и пожирал еду, не стесняя себя использованием приборов; громкий

хруст исходил от мощных челюстей, перемалывающих пищу. «В картине этой удивительным образом не было ничего уродливого». Наоборот, «пышущий энергией цветущий вид хозяина так шел этому обильному столу и каждому стоящему на нем блюду, что вся композиция казалась созданной причудливой фантазией художника» [6, с. 36]. Бах даже зажмурился от наваждения: так сливался облик Гримма со снедью на столе – бритая наголо голова с пышным румяным калачом, богатые щеки розовели подобно ветчине, большие торчащие уши поразительно напоминали вареники. «Бах заметил, что стол накрыт на двоих, но присесть не решился». И его не пригласили. На кого второго была рассчитана трапеза? Может быть, на отсутствующего брата, если вспомнить знаменитых сказочников Якоба и Вильгельма?

Скрытую власть магического пространства Гримма Бах почувствовал, когда попытался уйти из хутора, возмущенный странными условиями обучения дочери. Яркий эпизод убеждает в недопустимости своеволия в царстве Гримм. Урок был страшным. Бах не верил глазам: «...мир вокруг плавился, как сало на сковородке», превращаясь в зыбкую трясиину, «предметы теряли очертания и таяли, стекая по склонам оврага». Бах «тонул неотвратно и страшно – как муха в меду, как мотылек в тающем свечном воске. – Отпусти! Прощу! – заверещал он»; «...постепенно в окружающем киселе проступала утерянная вещность мира» [6, с. 49–50]. Бах отдышался, встал, «и уже всё понимая», побрел к дому [6, с. 51]. «Всё понимая», то есть понимая силу власти таинственного пространства Гримма. Ситуация напомнила сюжет, знакомый по многим сказкам, но со своим колоритом: пленница-дочь во власти могучего волшебника-отца; ее должен освободить робкий слабый герой, вооруженный только *высоким немецким*. Но это духовное оружие стало решающим. Как неудержимо весело хохотал Бах, ещё до своей попытки покинуть ферму, услышав объяснение Клары, почему отец спрятал ее за ширму. Оказывается, отец боялся (Клара была в затруднении, подбирая слова), «что, глядя на постороннего мужчину», она станет «вместилищем греха». – «Глядя на меня? – Бах от неожиданности даже не нашелся, что ответить. – На меня?!... На меня! – гоготал он, упав на стул, прямо на учебник немецкой речи, и рукой вытирая выступающие на глазах слезы. – Глядя на меня... в сосуд греха!» [6, с. 46]. Тем не менее Бах становится рыцарем–спасителем Клары. *Высокий немецкий* оказался сильнее Гримма. Победила любовь.

Содержание *высокого немецкого* хорошо представлено в расписании занятий Баха с Klarой: пять месяцев, пять имен – Гёте, Шиллер, Новалис, Лессинг, опять Гёте – с подробным перечислением работ колонистов в каждом месяце, с мая по сентябрь [6, с. 69–70]. Это важная деталь: высокое чувство заявлено на фоне чужих ежедневных сельских работ. Позднее, при описании жизни Баха и Клары на хуторе Гримм, эти две темы сольются, станут единой; высокий идеальный план сюжета заявлен в гармонии, в соответствии с будничной жизнью. «Бах был теперь и лесоруб, и рыбак, и трубочист, и садовник». Он «выучился всему: рубить деревья, ловить в силки зайцев, варить смолу и заливать тем варевом прохудившееся днище ялика, латать соломой крышу, мазать глиной щели в полу, чистить колодец, белить известью шершавые яблоневые стволы в начале года и кутать их ветошью и камышом в конце. Выучился всему, что было по-настоящему нужно для жизни» [6, с. 91]. Немецкий романтизм одухотворял любой труд, любой предмет, к которому прикасалась рука человека. И *высокий немецкий* в жизни Баха и Клары не угас, не был подавлен бытом – напротив, он стал более выразительным: «Стихи, которые Бах изредка читал вечерами, стоя рядом с Klarой на обрыве и глядя на бьющие далеко внизу волжские волны, звучали так ясно и мощно, словно он писал их черной тушью на пылающем закатном небе, словно вышивал золотом и драгоценными камнями по простому льну» [6, с. 90]. Хутор Гримм, как сказочный замок, скрывает влюбленных, спасает от российских потрясений революционных лет.

Однако реальный ход истории нарушил идиллию. Календарь Баха передает его восприятие времени, его впечатления от разоренного Гнаденталя и от волжских жутких картин по-

следствий войны; точные, страшные названия российских послереволюционных лет, данные курсивом, тоже имеют отношение к *высокому немецкому*: бесчеловечная жестокость словно пытается отменить его, нанося удар за ударом [6, с. 99–108]. Прежде Бах был убежден в устойчивом равновесии бытия; даже соприкосновение с таинственной силой Удо Гримма не исказило его мироощущения. Он был напуган, обескуражен, но до конца не верил в реальность странного опыта. Теперь же Бах наблюдал из своего с Кларой убежища крушение жизненного равновесия: окружающая действительность утратила привычную устойчивость и тонула в хаосе, как некогда плавилась природная «вещность мира» в магическом пространстве Гримма. Хутор, затерянный остров, не мог спасти Баха и Клару от иррациональной разрушительной лавины.

Утраченная речь, немота Баха вызывает вопрос: неужели *высокий немецкий* был вытеснен российской тьмой? В одном из интервью с автором книги подчеркивалось созвучие слов немец – немой, то есть чужак в русской истории. Но судьба поволжских немцев в России не исчерпывает смысла романа, посвященного общечеловеческим вопросам жизни и смерти. Развитие сюжета убеждает, что именно *высокий немецкий* позволил устоять душе Баха, когда в ней не осталось «ничего, кроме ужаса» [6, с. 122].

Переживание трагедии потери любимой Клары, безграничная самоотверженность Баха при спасении новой маленькой жизни даны в романе в контексте *высокого немецкого*. Страницы, посвященные описанию роста Анче, ее открытий мира, ее отношений с Бахом, позволяют вспомнить культ детства, культ природы в литературе немецкого романтизма, поэзию младенчества, «утреннего часа» ребенка, о чем пишет Н. Я. Берковский [1, с. 171]. Детской душе известна целостная картина жизни, единая с природой, – взрослые это состояние утрачивают [1, с. 42–43]. Анче взяла от природы всё, «чему научили ее ветер, лес и река, птицы и насекомые» [6, с. 223]. Любовь породнила Баха и новорожденную девочку. Анче и Бах понимали друг друга без слов. С первых месяцев «крошечное бессловесное существо читало Баха и отражало его, как зеркало» [6, с. 215]. За два года у них сложился свой язык, – язык взглядов, касаний, дыханья и движений [6, с. 223–224].

Появление Гофмана в повествовании дает новый поворот сюжету: события словно проверяют состоятельность идеалов *высокого немецкого*. Гофман, немецкий коммунист, увлеченный утопическими идеями Советской России, поражает Баха своей необычной внешностью. Черты лица его были совершенны. «Не лицо – лик, тонкий и нежный, какой можно увидеть лишь на иконе. И сияли на этом лице не глаза – очи: темные, блестящие... И алели на этом лице не губы – уста. И не щеки розовели нежно – ланиты» [6, с. 163]. Бах не смел отвести глаз. Несоответствие дивного женственного лика с хриплым голосом, уродливым горбатым телом было столь жутким, что «Баха передернуло». Он видит, что и «не дева то была – мужичонка, маленький ростом, изувеченный какой-то болезнью, по нелепой прихоти судьбы наделенный прекрасным девичьим лицом» [6, с. 164]. Бах отмечает важную деталь: горбун говорил на удивительно чистом *высоком немецком* [6, с. 165]. Портрет горбуна, почти гротескного характера, можно принять за метафорический образ знаменитого романтика Гофмана, проза которого отличалась тонким лиризмом, дерзким смешением комических и трагических мотивов, фантастики и реальности. Оба скроены, как сказано о Гофмане из романа, – «будто по иным лекалам, нежели обычные человеческие организмы» [6, с. 309]. В то же время в облике горбуна просматривается трагический символический образ революции, прекрасные утопические цели которой предполагали жестокое насилие, разрушение основ бытия. В статье об особенностях художественной реальности романа «Дети мои» В. М. Розин отметил, что «большинство персонажей и сущностей романа (герои, Волга, лёд и т. д.) подобно словам в средние века “двуосмысленны”» [5, с. 87]. Богатый подтекст, сложные смысловые значения разных сюжетных ситуаций романа создает и *высокий немецкий* – явно или скрыто.

Сближение Баха и Гофмана открывает целый ряд проблем: природа творчества, сказка и жизнь, воздействие художественного текста на реальность. Сотрудничество с Гофманом преображает Баха. Годы лежавший внутри него *высокий немецкий* словно напомнил о себе; слова, «закупоренные где-то в глубинах памяти, запечатанные онемевшими устами, вдруг проснулись в его голове – все, разом. Зашевелились, заволновались. Рвались наружу так неудержимо и яростно, что грифель часто ломался под напором торопливой руки, <...> буквы искажались, обрастали длинными хвостами, летели по листу пунктиром, наискосок и вверх, как ласточкина стая» [6, с. 180]. Бах задыхался от тревоги, опасаясь, что его карандаш не успеет за мыслью. Но мысли возвращались, словно желая быть записанными. Его «запечатанный» *высокий немецкий* требовал дела, движения. «Разве мог Бах когда-нибудь представить, что будет столь складно писать? Что создаст гнадентальские хроники?» [6, с. 188]. Закончив заметку о трех мифах в жизни германских колонистов, Бах перечитал текст и не мог понять – «сам ли он всё это написал или кто-то водил его рукой, подсказывая меткие слова, сплетая их в изящные и точные выражения?» [6, с. 191]. В восторженных откликах Гофмана на сочинения Баха звучали имена Геродота, Платона, Аристотеля, Шиллера – его принадлежность к *высокому немецкому* несомненна. И в то же время Гофман, идеалист-большевик, «редактировал» сказки Баха, сочинял к ним «идеологически выдержанные» счастливые финалы. Гофман отсылал сказки в районную газету Покровска за подписью – селькор Гобах, соединив обе фамилии авторов. Страстно уверовав в утопические революционные идеи, Гофман намеревался вытащить колонистов «из той дремучести и мрака, ... где они до сих пор прозябали» [6, с. 239]. Немецкий романтизм утверждал недостижимость идеала, он не доверял ничему законченному, «ничему, что отстоялось, уплотнялось, сложилось, принуждало и повелевало» [1, с. 33]. Гофман строит новый мир в поселке Гнаденталь: романическая вера в идеал, который всегда впереди, «приземлилась», обрела конечную цель. Смерть Гофмана – гибель утопии – была неизбежна: он ушел в Волгу, разъяренная толпа колонистов вытолкнула его из жизни [6, с. 310–312]. Потрясенный Бах пытался спасти Гофмана, но ему помешали. «Сколько Бах просидел на берегу, не мог бы сказать. И о ком плакал – о чуде ли Гофмане или о погибших детях... Возможно, плакал обо всех гнадентальцах... Об оскудевшей земле... О счастливом *Годе Небывалого Урожая*, канувшем в Волгу безвозвратно, как и последний ученик Баха». Происходит важнейший перелом в судьбе главного героя; он «знал, что больше в Гнаденталь не придет. Что сочинять больше не будет. Что не отпустит Анче к людям – никогда» [6, с. 312].

Кризисные состояния героев романа совпадают с вторжением в сюжет политических глав о Сталине (он не назван по имени, но без труда узнаваем). В этих четырех главах сконцентрирована тема зла, тема власти, темных сил, враждебных свободной человеческой жизни. В романе «Дети мои» каждая политическая глава становится знаком беды в судьбе героев; черная бесчеловечная сила словно закрывала источники доброй энергии и вызывала из мрака жестокость, несчастья, страх.

Верность Баха началам добра и любви подтверждает история Васьки, киргизского мальчишки, «приблудыша», беспризорника, который «умел отборно ругаться и сеял хаос» [6, с. 343]. Трудный поединок с многоопытным бродяжкой Бах выдержал благодаря своему характеру, своему сердцу: происходит терпеливое, медленное «приручение» Васьки, воспитание в нем человека, приобщение его к нормальным отношениям между людьми. Постепенно хутор становится домом для Васьки, который понятия не имел, где он появился на свет – «в киргизской юрте или калмыцкой, башкирской избе или татарской» [6, с. 345]. Понятна символика этого сюжета при размышлении об истории России. Есть в этих главах романа и эпизод с символическим подтекстом, напрямую связанный с *высоким немецким*: Васька был заворочен голосом «из ниоткуда», слушая пластинку. «Слова были незнакомые <...> – был только голос, и интонация, и слитые в неразделимый поток звуки. Васька стоял перед этим потоком, как перед не-

знакомой рекой, желая и не умея в нее войти» [6, с. 365]. Поток *высокого немецкого* – словно в контексте романтической философии! Вечером в голове Васьки незнакомые слова и голоса опять звучали отчетливо, «хотелось подпевать этим голосам. Хотелось бежать, лететь, плыть – куда-нибудь: за ними или одному» [6, с. 366]. Очень точная передача впечатлений от *высокого немецкого* – «хотелось бежать, лететь, плыть куда-нибудь». Эту реакцию Васьки на чужую музыку и стихи объясняет его дар к языкам: «слова и языки липли к нему, как репы к штанам» [6, с. 344], ему известны были почти все наречия народов Поволжья. Но прежде этот дар заявлял о себе в многоязычном сквернословии, в превосходнейшей брани высшего сорта, что всегда выручало в бродячей жизни Васьки. Теперь дар позволил ему прикоснуться к иной, незнакомой жизни, где «дышали какие-то иные силы и законы» [6, с. 368]. Слушая «шарманку» день за днем, одни и те же куплеты, Васька стал замечать, что «запоминает их целиком, заглаживает», не понимая смысла. Но позднее осмысление придет.

Просматривается в сюжете Васьки и повторение мотива «освобождения» дочери от власти отца, на этот раз – от власти безграничной любви Баха к Анче. Победа Васьки, «учителя» Анче, по горькому признанию Баха, была неизбежной: это была победа мудрого закона жизни в вечном противостоянии «отцов и детей». Наблюдая Анче и Ваську в детском доме в Покровске во время репетиции спектакля, Бах не решается прервать поток их радости. Он никогда прежде не видел лица Анче таким вдохновенным, а глаза – такими сияющими [6, с. 431]. Дети репетировали спектакль – пьесу Баха! – в бумажных костюмах из советских газет (символическая деталь), но эта бутафория их не смущала. Они ее не чувствовали. Их игра – это их жизнь. И Бах готов любить детей издалека, не видя их, любить детей, которые никогда не слышали его голоса, которые говорят на другом языке. Ему хочется верить, что «всё было – не зря. Сказки, которые писал. Дети, которых растил. Яблоки, которые выращивал...» [6, с. 432]. Бах готов участвовать в жизни детей вот так – яблоками, которые хранят тепло и аромат их прежнего дома. Мотив сказки: каждое воскресенье Бах привозил в детский дом яблоки – мешками, корзинами, а запасы их на хуторе не кончались. Сказочная деталь обретает реальный смысл: нескончаемые яблоки – это нескончаемая любовь Баха к детям.

Последние дни главного героя романа, наполненные трудом и творчеством, были отданы будущей новой жизни: старый хутор, «добрый спутник, товарищ и друг», превращен руками Баха в «Детский дом имени Третьего Интернационала». Бах не знал, кто или что это такое – Третий Интернационал, но он помнил мечту Гофмана и понял, каким вдохновением может быть наполнено сердце при работе для кого-то другого, незнакомого [6, с. 452]. На полку в гостиной Бах поставил «первую и пока единственную книгу – томик стихов Гёте в основательно потрепанном переплете» [6, с. 453].

Как в человеческих отношениях – «всё было не зря», потому что всё было освещено любовью Баха, так и в отвлеченном, историческом смысле – «всё было не зря». Мистические картины последних страниц романа [6, с. 474–482] позволяют сделать вывод: *высокий немецкий*, сопровождавший Баха все годы, помогает ему сохранить духовное зрение, обрести свободный взгляд на жизнь и судьбу России – вопреки страшной реальности настоящего.

Литература

1. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
2. Гете И. В. Из моей жизни ПОЭЗИЯ И ПРАВДА. М., 1969.
3. Гофман Э. Т. А. Крейсериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972.
4. Павлова Н. И. Слово как граница: об особенностях мифологизма романа Г. Яхиной «Дети мои» // Мир русского слова. 2020. № 3. С. 70–75.
5. Розин В. М. Художественная реальность романа Гузель Яхиной «Дети мои» // Культура и искусство. 2018. № 10. С. 79–87. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=26710 (дата обращения: 29.03.2021 г.).
6. Яхина Г. Дети мои. М., 2020.

УДК 821.161.1.09"20"

А. К. Котлов*Костромской государственной университет
ak_kotlov@inbox.ru***ПРО ТВОРЦА И ПРО ТВАРЕЦА
(РАССКАЗ ДЕНИСА ГУЦКО «ТВАРЕЦ»)***В статье анализируются семантические корреляции слов «Творец» и «тварец» в рассказе современного русского писателя Дениса Гуцко.**Ключевые слова:* Д. Н. Гуцко, современная русская литература, семантические корреляции, традиция.**Aleksandr K. Kotlov***Kostroma State University***ABOUT THE TVORETS ("CREATOR") AND ABOUT THE TVARETS
(THE STORY OF DENIS GUTSKO "THE TVARETS")***The article analyzes the semantic correlations of the words "Tvoretz" ("Creator") and "tvarets" in the story of the modern Russian writer Denis Gutsko.**Keywords:* D. N. Gutsko, modern Russian literature, semantic correlations, tradition.

Денис Николаевич Гуцко (род. 1969) – один из тех современных писателей, чье творчество началось на рубеже XX и XXI столетий в русле во многом протестного по отношению к пост-модернизму так называемого «нового реализма», к которому относили, например, З. Прилепина, С. Шаргунова, Р. Сенчина, О. Павлова и некоторых других, в наши дни уже состоявшихся писателей.

По-настоящему Гуцко привлек внимание читателей и критиков в 2005 г., когда за роман «Без пути-следа» был удостоен Букеровской премии (при особом мнении Василия Аксенова – председателя жюри). В том же году вместе с повестью «Там, при реках Вавилона» этот роман вошел в книгу «Русскоговорящий». Последний сборник Гуцко «Большие и маленькие» вышел в свет в 2017 г. Именно в него вошел и рассказ «Тварец», напечатанный ранее в журнале «Дружба народов» (№ 6 за 2011 г.) и тогда же перепечатанный З. Прилепиным в сборнике «Десятка». (Поскольку текстологических разночтений в публикациях данного произведения не обнаружено, мы взяли за основу прилепинскую публикацию [1].)

О чем рассказ? О нереализованном таланте, о тайне творчества. Как видим, тема, извечно волновавшая писателей и поэтов. Классически (скажем, в пушкинской традиции) рассматривается высокая связь Творца и творца (вспомним стихотворение А. С. Пушкина «Пророк») – небесного и земного воплощения созидателя. Так, и герой рассказа Гуцко, Кудинов, по-чеховски утонувший в «футлярности» жителя-бытия и откладывающий творчество на потом, так как жизненная суета «временна», уверяет себя: «...и перед мысленным его взором привычно вздымалась другая – бурливая, полнокровная жизнь мастера: герои нашего времени, проклятые вопросы, фейерверки вдохновения и *серафимы на перепутье – жесткие и неукротимые*» [1, с. 377; выделено нами. – А.К.]. Но есть и булгаковский вариант творца – его образ мастера, исполняющий волю отнюдь не Всевышнего (возможно, не случайно слово «мастер» и в приведенном нами внутреннем монологе Кудинова).

У Гуцко иронично-уничжительно, кажется, звучит название рассказа – «Тварец», словно художник не тот, кто несет частицу божественного, а его, Создателя, ошибка, наподобие орфографической ошибки в слове «Творец». (Кстати, лексикографическая история самого этого слова интересна: если у В. И. Даля мы видим в качестве первого значения слова «творец»: «Бог, Создатель, Мироздатель», а вторым идет «делатель, производитель, исполнитель, избретатель, сочинитель, основатель» [2, с. 395], то в советское время всё поменялось – второе стало первым, а некогда первое вторичным [3, с. 344].)

Вернемся к рассказу. Главный герой произведения всю жизнь мечтает стать писателем, но – мечта так и остается недостижимой вплоть до последней страницы произведения. Он – пресс-секретарь руководителя банка, несколько, как было сказано ранее, по-чеховски «футлярно» откладывающий на потом свое писательство: «Аккуратно нужно с мечтой. Мало ли. /.../ приближение счастья – не повод для идиотизма» [1, с. 381].

Почему его желание не исполняется?

Посмотрим, а что вообще он хочет создать? То «повесть о поваре-пиромане», явно отсвечивающей массовой литературой [1, с. 377]; то сиквел о неумершей Джульетте в стилистике, по-видимому, близкой к игровой культуре постмодернизма [1, с. 382]...

Может, герой просто бездарный графоман? Нет. Судя по некоторым образам, рождающимся в его голове, когда он наблюдает окружающую жизнь, талант у него есть: то это природный мир («Ластится ветерок, облака кружатся. Куда ни глянь – иллюзион и фокусы. Обрубок радуги мерцает под задранной ногой спаниеля. Стальной сосок отключенного фонтана ослепительно брызжет солнцем. Кленовая ладонь, зачерпывая и выплескивая свет, превращает изумруд в янтарь, янтарь в изумруд – и так далее, так далее»; «Голуби, точно выздоравливающие больные, бодро ковыляют мимо фонтана. Кудинов представляет себе, как они переговариваются по дороге: у кого где ноет, сколько “заряжено” врача») [1, с. 373, 382]), то заурядный офисный: «Жалюзи нашинковали солнце на тонкие золотые полоски...» [1, с. 380]. Любая тварь или утварь, как видим, превращается в маленькое творение.

В замыслах Кудинова – выхолощенная фантазия, и только, тогда как в последних образах – она же, но оплодотворенная жизнью. Герой все еще боится быть неправильным, словно забыв ахматовское «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда, как жёлтый одуванчик у забора, как лопухи и лебеда». В начале рассказа среди иных метафорических образов вдруг возникает следующий: «Но главное – тени каштанов. Каштаны роняют дырчатые, как дуршлаг, тени» [1, с. 373]. И далее: «Тени каштанов чрезвычайно его занимали – дырчатые как дуршлаг. Он повертел ими так и эдак, вдруг вылепил вычурный анапест: дуршлаговые тени каштанов, – отбросил и снова поморщился. Дуршлаг не давался» [1, с. 375]. Этот образ, «неуступчивая метафора», словно преследует его своей, как оказывается, неправильностью:

«“Дуршлаговые тени, – думал Кудинов. – Тени как дуршлаг”.

Тут он вспомнил, как Надя говорит “отбросить через дуршлаг” – и в этой незатейливой кухонной фразе увяз окончательно. Как ни пытался, без толку: через дуршлаг ветвей ни тени, ни солнце отбросить никак не удавалось.

Ветви каштанов... дырчатые как дуршлаг...

Хрена! Сбился! Утоп в дуршлагах.

– Да потому что неграмотно! – вслух разозлился Кудинов, насторожив шествовавших мимо голубей; продолжил про себя угрюмо: – Отбросить на дуршлаг, НА! Прочедить – через!» [1, с. 377–378].

Звонок жены Нади с напоминанием о том, что завтра, в субботу, он сидит с сыном Лешкой, возвращает его к быту, отчего из его уст прозвучит горько-ироничное: «Такие вот дуршлаг».

А когда же появляется Тварец – этот странный образ? Его создает на уроке рисования сын Кудинова, когда «рисовалка», по словам мальчика, разрешила «рисовать что хотите» [1, с. 384]. Главный герой рассказа не заметит, насколько этот Тварец, соединяющий ветер и жизнь, часто суетную, неприглядную, хищную, в одно, и есть воплощение не Творца, но творца, для которого есть в первую очередь не горний мир, а дольний, тварный. Кудинов же разгорячится лишь по поводу безграмотности первоклассника, убеждая сына: «Если “тварь” – то через “а”. А “творец”... тот, кто эту тварь сотворил... ну, в нашем контексте – “бог”, “всевышний” и так далее – “творец” уже через “о”» [1, с. 385–386].

Только после ночных видений, воскресивших в том числе и образ его матери-маляра, будничного вида которой он стеснялся в детстве, между явью и сном герой неожиданно прозреет, не оттолкнув реальности, но «заболев» ею, через вновь вернувшийся к нему мучивший его образ теней от каштанов («И что-то про кленовую ладонь. Туда-сюда. Изумруды, янтари. Как-то так. Каштаны еще. Эти тени» [1, с. 392]. Обратим внимание на «пульсацию» фразы, словно бы пробивающейся приход к Кудинову Тварца.) «Белая пустошь» [1, с. 392] вновь открытой страницы на ноутбуке (как когда-то белый лист перед Сошниним – главным героем «Печального детектива» В. П. Астафьева) символизирует истинный перелом не только в творческих поисках героя Гуцко, но и во всей его жизни: вместо эфемерной «Джюльетты-2» он обращает взгляд на то вокруг, что и «тварь», и «творение»:

«Да и хрен бы с ней, с Джульеттой. А вот написать бы про Надю. Про то, как ему сладко и жутковато возле нее – как в море, когда берег пропал из виду. Про маму еще написать. Про схватку ее с козлиным веком. Про ее мужские руки с разноцветной каймой под ногтями. Как он их стеснялся...» [1, с. 392].

В начале и в конце рассказа Кудинов вспоминает о только что слынувшем весеннем хаосе, который якобы мешал сосредоточиться и писать. Но теперь этот хаос творческих мыслей не отталкивал: Тварец завладел сознанием не только сына, но и отца:

«Сплюнув сквозь щелку в передних зубах, Тварец повторяет с некоторым нажимом: “Хо-хо”.

– Что, простите?

– Дигирума фрус, – отвечает он задумчиво. – Нума, – и ловко отбрасывает Кудинова через дуршлаг» [1, с. 392].

Истинная природа творчества, таким образом, приходит герою в виде нагловатого Тварца – создания земного, конечно, но и – небесного: «твари Божьей», созданной воображением ребенка...

Литература

1. Гуцко Д. Тварец // Десятка: антология современной русской прозы. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 372–392.
2. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. М.: Рус. яз., 1989.
3. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А.П. Евгеньевой. 3-е изд., стереотип. Т. 4. М.: Рус. яз., 1986.

РАЗДЕЛ III. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ

УДК 821.161.1.09"20"

А. Н. Романова

Костромской государственной университет
romanovaal@mail.ru

ДУХОВНЫЕ ОРИЕНТИРЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОГО ЧИТАТЕЛЯ-ШКОЛЬНИКА

В статье рассматриваются проблемы обучения школьников русской литературе, причины затруднений подростков при анализе классических произведений.

Ключевые слова: русская литература, изучение литературы в школе.

Alyona N. Romanova

Kostroma State University

SPIRITUAL LANDMARKS OF RUSSIAN LITERATURE IN THE PERCEPTION OF THE MODERN SCHOOLCHILDREN

The article deals with the problems of teaching Russian literature to schoolchildren, the reasons for the difficulties of adolescents in the analysis of classical works.

Keywords: Russian literature, study of literature in school.

Среди произведений современных авторов, пишущих для детей и подростков, составителями Примерной программы по родной русской литературе рекомендован для чтения и изучения в 8 классе рассказ А. В. Жвалевского и Е. Б. Пастернак «Радость жизни» [5, с. 28]. Логика составителей программы нетрудно понять: рассказ короткий, легкий, рисует ситуацию, хорошо знакомую каждому школьнику, и содержит довольно прозрачную «педагогическую идею». (Героиня рассказа, девочка Таня, под влиянием прочитанного на уроке литературы произведения задумывается о ценности жизни, осознает её хрупкость и даже решает помириться с одноклассницей.) Действительно, изучая рассказ, можно поговорить с ребятами и про радость жизни, и про важность хороших отношений между людьми. Но учителя литературы и методиста, несомненно, заденет ситуация, послужившая завязкой рассказа. При всей карикатурности (что подчеркнуто «анекдотическим» именем учительницы и «ералашной» фамилией ученика), она выглядит симптоматичной и вызывает на размышления о современном литературном образовании, вероятнее всего не предусмотренные авторами рассказа:

– Вы совершенно бесчувственные! У вас нет ничего святого! Что вы... – Марь Иванна попыталась подобрать литературное выражение, но не сдержалась, – ржёт как кони? Тут нет ничего смешного! Это трагедия!

Пацаны на задних партах с огромным трудом держали серьёзные лица.

Прочитанное по программе произведение действительно было трагедией, главный герой умирал от страшной болезни, умирал всю последнюю главу.

Таня сидела за первой партой, и, чтобы посмотреть на класс, ей пришлось оглянуться. Большинство отбывало урок, равнодушно уткнувшись в учебник. Или делали вид, что уткнулись в учебник, а сами занимались своими делами.

– Что смешного? – с отчаянием в голосе спросила учительница.

– Да Марь Иванна, что ж они все умирают-то? – спросил Препяхин. – В прошлой повести героя на войне убили, этот от болезни умирает, Муму утопили. Сил нет их всех жалеть! [1].

Действительно, русская классическая литература не любит рисовать картины житейского благополучия, истории успеха, хеппи-энды на голливудский манер – не в её духе. Это особенно заметно, когда сравниваешь произведения русской и зарубежной литературы, схожие по тематике и сюжету. Вот, например, в романе Марка Твена «Приключения Тома Сойера» немало страниц отведено дружбе Тома с босяком Гekom. И в повести В. Г. Короленко «Дети подземелья» развивается подобный сюжет. Оба произведения (в сокращении) сегодня включены во многие авторские программы по литературе и изучаются в 5 классе. Но вспомним финал каждой из этих книг. Том вместе с Гekom получают клад стоимостью в двенадцать тысяч долларов и становятся богачами (неважно, что клад принадлежал индейцу Джо, убийце и бандиту, а значит, эти деньги отняты у кого-то). История дружбы Васи, сына судьи, с бездомными ребятами, живущими среди серых камней, заканчивается совсем иначе. Жизненные конфликты (социальные противоречия, нравственные коллизии) не находят в повести Короленко полного разрешения. Умирает маленькая Маруся. Валек и Тыбурцкий покидают город навсегда. Они бродяги и воры, нарушители закона. Сознание этого в душе главного героя соединяется с глубокой симпатией к обездоленным людям, образуя сложный комплекс противоречивых чувств. Лишь один конфликт разрешается: Вася наконец завоевывает внимание и любовь отца. И вот последние строки повести:

«Мы с Соней, а иногда даже с отцом посещали эту могилу; мы любили сидеть на ней в тени смутно лепечущей березы, в виду тихо сверкавшего в тумане города. Тут мы с сестрой вместе читали, думали, делились своими первыми молодыми мыслями, первыми планами крылатой и честной юности. Когда же пришло время и нам оставить тихий родной город, здесь же, в последний раз, мы оба, полные жизни и надежды, произносили над маленькою могилкой свои обеты» [3, с. 80].

Воспримет ли современный пятиклассник жизнеутверждающий пафос такого финала, в котором больные не выздоровели, а бедные не разбогатели? Если нет – легко предположить, что отечественная литература скоро утомит его «беспросветными» сюжетами.

Авторы рассказа вкладывают в уста подростка Препяхина слова и мысли, которые порой можно услышать от взрослых и даже весьма известных людей: русская литература (классика в особенности) мрачна и уныла, она вечно показывает «свинцовые мерзости» жизни, бесконечно смакует страдания, а потому читать её скучно и даже вредно. Она воспитывает неудачников и «лишних людей». Сетевые источники переполнены состраданием к детям, вынужденным «читать все эти длинные тексты». То и дело звучат предложения заменить слишком трудные, непонятные, скучные, сложные, печальные и проч. произведения школьной программы более короткими, простыми, близкими детским интересам и т. д. Собственно появление в обязательном перечне по родной русской литературе рассказа «Радость жизни» (а также произведений А. А. Гиваргизова, А. С. Игнатовой, Т. В. Михеевой) показывает, что эти призывы вовсе не остаются бесплодными [5].

В этих условиях необходимо снова и снова обращаться к духовным истокам русской классики, осознавая её незаменимость для воспитания души. Постигая причины, которые затрудняют современному школьнику понимание отечественной литературы, можно найти способы преодолеть эти трудности и открыть подростку красоту русского слова, служащего не минутной потехе, а подлинной духовной радости.

Корни отечественной литературы питаются мыслью христианской. Слово, которым русский художник творит свой вымышленный мир, – это слово сакральное, изначально предназначенное и подготовленное для христианского просвещения народов. Письменный язык, созданный трудами просветителей славян, несет в себе определенную систему координат и, став языком художественной литературы, он эти нравственные ориентиры сохраняет и подчиняет им индивидуальную фантазию художника, порой даже вопреки его собственным рациональным убеждениям или идеологическим установкам эпохи.

Русскую классическую литературу волнует не история жизни и земная карьера героя, а история души: её путь к гибели или спасению, её греховное падение и воскресение. «Не внешний жизненный успех, не богатство, не мнение в глазах окружающих, не звания, не чины, а внутренний мир человека независимо от его положения в обществе, жгучая христианская совесть оказались в центре внимания нашей классической литературы» [4, с. 7].

«История души человеческой, – писал М. Ю. Лермонтов, – едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа». Да и история народа, страны – не есть ли следствие и зримое проявления истории души? Так мыслят древнерусские книжники, и с ними едины классики Нового времени.

Одна из вершин древнерусской словесности – «Слово о полку Игореве» – это не только история военного похода, но и личная история князя Игоря. Его ослепления, гордыни, позора, навлекшего бедствия на всю Русь, – и прозрения, раскаяния, которое осмыслено автором «Слова» как залог избавления всей русской земли от тяжких бедствий. Продолжая эту логику, Пушкин в «Борисе Годунове» показал, что Смута, разрушительная для государства, есть следствие нравственного падения государя, не желающего покаяться в совершенном преступлении, а также следствие омертвления множества душ, составляющих народ. Равнодушие подданных, безответственно и бессмысленно участвующих то в фальшивых выборах царя, то в мятежах и бунтах, торжество в князьях и боярах личной корысти над долгом, распутство монахов-гуляк Варлаама и Мисаила – все это и есть Смута. И лишь когда в финале трагедии каждая душа в огромной народной массе содрогается и безмолвствует перед лицом нового злодейства, – появляется надежда на перелом в историческом процессе, надежда на преодоление смуты. Пушкин оставляет действие пьесы в этот момент пробуждения общенародной совести, пробуждения души. Так же, на житейском перепутье, он оставляет и своего Онегина – пробужденного от многолетнего духовного обморока любовью к Татьяне.

«Душе настало пробужденье...». Этот сюжет – в лирике, в эпических формах и в драме – главный сюжет русской литературы, развивающийся в бесконечном множестве индивидуальных вариантов.

Но и узнавание этого сюжета, и способность адекватно на него реагировать требуют от читателя определенной работы. Здесь недостаточно «извлекать и обрабатывать информацию» с прагматической целью. Но недостаточно и простого эмоционально-чувственного отклика. Истории героев здесь никогда не протекают только в пространстве материального мира. Они всегда одновременно разыгрываются и в пространстве вечности, в координатах абсолютных ценностей. (Такую многомерность М. А. Булгаков сделал структурной основой романа «Мастер и Маргарита», предельно обнажив её перед читателем, но в лучших произведениях русских писателей эта многомерность присутствует всегда, хотя и не так явно.) Читатель должен осознавать духовное измерение сюжета при чтении и осмыслении любого шедевра отечественной литературы. И современному учителю необходимо умение организовать прочтение на этом уровне. А иначе произойдет то, что описано в рассказе «Радость жизни», где духовное нечувствие распространилось на учащихся и учащихся. Истории, рассказанные писателями, целиком поместились в земное измерение, а потому главным событием стала смерть персонажа. Того убили на войне, другой умер от болезни, Муму утопили, – все это «трагедии», по определению Марь Ивановны. Все произведения становятся одинаковыми, герои – совершенно неразличимыми. Такая реакция детей и такая беспомощность учителя возможны лишь в ситуации глубокого разрыва с духовным наследием отечественной литературы, в ситуации утраты духовной составляющей мирозерцания. Без них описанная в литературном произведении смерть персонажа есть только смерть, конец жизни – и ничего более.

В контексте национальной традиции, физическая смерть или гибель персонажа есть часть его духовной биографии, и она не бывает «одинаковой» для всех. Напротив, она выявляет са-

мую суть жизненного пути героя, являет нам его сердцевину. Всегда ли уместно назвать уход из жизни «трагедией»? Всегда ли смерть героя должна вызывать у читателя жалость? Поразительна и полна драматизма смерть князя Олега от укуса змеи, но едва ли рассказчик этой истории (будь то древнерусский летописец или Пушкин) стремится вызвать у нас сентиментальные чувства. Трагична гибель Евпатия Коловрата, но сколько в ней величия! Что может быть прекраснее, и трогательнее, и светлее, чем описание блаженной кончины Петра и Февронии Муромских? Позорная смерть предателя Андрия от отцовской руки и мученическая смерть Остапа – разве они одинаковы? Напротив, они контрастны и каждая – венец духовной жизни героя. Одна – следствие отречения от родины, кровного родства и духовного братства, следствие страстного ослепления, чувственного морока. Другая – подвиг, укрепивший силы братьев по оружию в трагических обстоятельствах.

Конечно, в литературе Древней Руси, полностью подчинённой христианским идеалам, момент перехода человека из дольного мира в вечность был в центре внимания каждого книжника. Но и в русской литературе Нового времени связь с православной традицией не прерывалась. Земная жизнь героя и его смерть изображаются русскими писателями в перспективе духовного движения, определяющего судьбу бессмертной души.

В начале XIX века у поэтов-романтиков был популярен сюжет баллады о Леноре. В оригинальном варианте героиню, проклинавшую жизнь и Творца за то, что лишена счастья с возлюбленным, жених-мертвец увлекал с собой в могилу. Вот как это звучит в переводе П. А. Катенина (баллада «Ольга»):

Что же мигом пред собою
Видит Ольга? чудо! страх!
Латы всадника золою
Все рассыпались на прах:

Голова, взгляд, руки, тело —
Всё на милом помертвело,
И стоит уж он с косою,
Страшный остов костяной.

Ольга в страхе без ума,
Неподвижна и нема [2, с. 97].

В балладе «Наташа» тот же Катенин переосмысливает сюжет в народно-православном духе. Наташа тоскует о женихе, который погиб за Отечество на полях сражения:

Спит и видит: сердцу милой
Стал пред ней как бы живой,
С новой бодростью и силой,
С новой, чудной красотой;

Будит: «встань, проснись, Наташа!
Ждёт давно нас свадьба наша;
Под венец скорей пойдём,
Вместе век свой заживем.

Нашу призрел Бог разлуку,
Веру райской ждёт покой;
Жениху дай, радость, руку,
Помолись, и в путь за мной».

Тут Наташа помолилась,
Тут во сне перекрестилась:

Как сидела, как спала,
К жизни с милым умерла [2, с. 81–82].

Можно ли про этих героинь сказать одинаково: просто умерли? Если для условного Препяхина эти финалы одинаковы и для условной Мариванны все они в равной мере «трагедии» – это свидетельство чудовищного упрощения нравственного мира и полного отсутствия художественной восприимчивости.

Откуда же возникает такой разрыв с отечественной традицией? Почему возможно подобное нечувствие в учениках, а порою и в учителях? Одна из причин – огромная диспропорция в изучении разных этапов истории русской словесности, недостаточное внимание к древнерусской литературе. Из всего её громадного наследия обязательным для изучения по-прежнему остается только «Слово о полку Игореве». К сожалению, указанную проблему не решает и предложенная РАО Примерная программа по Родной русской литературе. Хотя в ней православные традиции русской культуры отчасти учитываются при подборе содержания. (Это отражено, например, в тематическом блоке «Праздники русского мира».) Однако ни одного произведения Древней Руси в Примерной программе не оказалось. Словесность XI–XVII веков для составителей оказалась «неродной», или над ними довлела боязнь «перегрузить» школьников «сложными текстами».

Но, поддаваясь ложной заботливости и отрывая детей от мощного наследия нашей традиционной культуры, мы не даем им возможности увидеть истоки многих образов и сюжетов отечественной словесности, а главное – лишаем их правильного понимания этих сюжетов и образов. И в итоге плодим «препяхиных». Чтобы этому противостоять, необходимо поддерживать традиции изучения русской литературы на основе тех нравственных координат, которые заложены в ней самой, определены её истоками: неразрывной связью с православной верой, национальными идеалами русского народа.

Литература

1. Жвалевский А. В., Пастернак Е. Б. Радость жизни // А. В. Жвалевский, Е. Б. Пастернак. Типа смотри короче. М., 2019. URL: <https://knizhnik.org/andrej-zhvalevskij/tipa-smotri-koroche/1> (дата обращения: 20.04.2021).
2. Катенин П. А. Избранные произведения. М.; Л., 1965.
3. Короленко В. Г. Дети подземелья. Повести рассказы и очерки. М., 2016.
4. Лебедев Ю. В. Русская литература XIX века: Курс лекций для бакалавриата теологии: в 2 т. Т. 1. М., 2020.
5. Примерная программа по учебному предмету «Родная литература (русская)» для образовательных организаций, реализующих программы основного общего образования. URL: <https://fgosreestr.ru/registry/rodnay-literature-russkay-5-9/> (дата обращения: 25.02.2021).

УДК 821.161.1.09:37

Е. Н. КругловаКостромской областной институт развития образования
ekruglova55@rambler.ru**РОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА (РУССКАЯ):
СОДЕРЖАТЕЛЬНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ НОВОГО ПРЕДМЕТА,
ПРЕПОДАВАЕМОГО В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ
КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТИ**

В статье анализируется учебно-методическое обеспечение, ориентированное на комплексное освоение особенностей родной литературы и русской культуры в процессе изучения учебного предмета «Родная литература (русская)». В основу курса положена мысль о том, что русская литература включает в себя систему ценностных кодов, единых для национальной культурной традиции. Являясь средством не только их сохранения, но и передачи подрастающему поколению, русская литература устанавливает тем самым преемственную связь прошлого, настоящего и будущего в сознании школьников.

Ключевые слова: родная литература, культурно-исторический подход, проблемно-тематические блоки, повышение кадрового потенциала педагогов.

Elena N. Kruglova

Education development institute of Kostroma Region

**NATIVE LITERATURE (RUSSIAN):
CONTENT AND METHODOLOGICAL ASPECTS
OF A NEW SUBJECT TAUGHT IN EDUCATIONAL ORGANIZATIONS
OF THE KOSTROMA REGION**

The article analyzes educational and methodological support aimed at comprehensive familiarization and mastering of the features of native literature and Russian culture in the process of studying the educational subject "Native Literature (Russian)". The course is based on the idea that Russian literature includes a system of value codes common to the national cultural tradition. Being a means not only of preserving them, but also of transmitting them to the younger generation, Russian literature thereby establishes a continuous connection between the past, present and future in the minds of schoolchildren.

Keywords: native literature, cultural and historical approach, problem-thematic blocks, increase of personnel potential of teachers.

В современной школе и преподаватель, и обучающиеся сталкиваются со множеством проблем, обусловленных влиянием тех тенденций, которые определяют развитие современного общества. Ведущими среди них являются: цифровизация образования и искусственный интеллект, снижение речевой культуры обучающихся, утрата интереса к чтению художественных произведений, режим непрерывного образования, приобщение обучающихся к традиционным духовным ценностям и др.

Для преодоления этих проблем важно найти баланс традиций и инноваций. Это стало возможным благодаря реализации национального проекта «Образование», которым поставлены серьезные цели: «...обеспечение глобальной конкурентоспособности российского образования, вхождение Российской Федерации в число 10 ведущих стран мира по качеству общего образования; воспитание гармонично развитой и социально ответственной личности на основе духовно-нравственных ценностей народов Российской Федерации, исторических и национально-культурных традиций» [7].

ОГБОУ ДПО «Костромской областной институт развития образования» работает в тесном взаимодействии со школами, учреждениями среднего профессионального образования и высшими учебными заведениями по преодолению выше обозначенных трудностей. Главный принцип нашей работы заключается в активном использовании технологий деятельностного

типа, позволяющих обеспечить достижение планируемых результатов обучения. Основными формами работы являются: педагогические мастерские, техника ликвидации тупиковых ситуаций, метод инверсии, кейс-стади, разнообразные форматы обмена инновационным педагогическим опытом – стажировочные площадки, сетевые педагогические лаборатории и др.

На сегодняшний день очень важно инициирование инноваций в системе образования региона: выявление, отбор, систематизация и распространение рациональных и эффективных педагогических практик. Сложившаяся система мероприятий по взаимодействию и сотрудничеству КОИРО с образовательными учреждениями всех уровней способствует удовлетворению запросов государства и других институтов современного общества. Мы оказываем влияние на направление развития своих заказчиков, так как результатом деятельности института образования (в широком смысле этого понятия) являются готовые кадры, которые после окончания своего обучения займут места во всех общественных и государственных структурах. Таким образом, работа Института развития образования по формированию ценностных кодов реализуется в двух аспектах: научно-методическое сопровождение новых предметных областей, учебных предметов и формирование духовно-нравственной составляющей подрастающего поколения.

Основные принципы государственной политики и правового регулирования отношений в сфере образования прописаны в Федеральном законе Российской Федерации от 29 декабря 2012 г. N 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации». В апреле 2018 года в него были внесены изменения, касающиеся заявленной в нашей статье темы (ст. 11, ч. 5 и 14). В общеобразовательных организациях Костромской области с 2018/2019 учебного года стартовала реализация предметной области «Родной язык и родная литература (русская)» на всех уровнях общего образования, так как национальный состав русского населения по данным последней переписи составил 96,6% (украинцы – 0,88%, татары – 0,35%, армяне – 0,26%, цыгане – 0,24%).

Основу преподавания предметной области «Родной язык и родная литература» задают нормативные документы и примерные программы [4]. Они закладывают основу содержания образования и ориентиры для современной школы. Учебные предметы данной предметной области имеют единые требования к достижению результатов:

«1) осознание обучающимися значимости чтения и изучения родной литературы для дальнейшего развития; формирование потребности в систематическом чтении как средстве познания мира и себя в этом мире;

2) обеспечение культурной самоидентификации обучающихся, осознание коммуникативно-эстетических возможностей родного языка на основе изучения выдающихся произведений культуры своего народа;

3) воспитание квалифицированного читателя со сформированным эстетическим вкусом, способного аргументировать свое мнение в устных и письменных высказываниях разных жанров;

4) овладение процедурами смыслового анализа текста на основе понимания принципиальных отличий литературного художественного текста от научного, делового, публицистического и т. п.» [5].

В основу курса «Родная литература (русская)» положена мысль о том, что русская литература включает в себя систему ценностных кодов, единых для национальной культурной традиции. Являясь средством не только их сохранения, но и передачи подрастающему поколению, русская литература устанавливает тем самым преемственную связь прошлого, настоящего и будущего русской национально-культурной традиции в сознании школьников. В центре внимания сейчас находится личностное развитие обучающихся, формирование у них системных знаний о различных аспектах развития мира.

Одним из результатов реализации программы является приобщение обучающихся к российским традиционным духовным ценностям. Поэтому необходимо сформировать у обучающихся ценностное отношение:

- к семье как главной опоре в жизни человека и источнику его счастья;
- к своему отечеству, своей малой и большой Родине как месту, где человек вырос и познал первые радости и неудачи, к месту, которое нужно оберегать;
- к культуре как духовному богатству общества и важному условию ощущения человеком полноты проживаемой жизни, которое дают ему чтение, музыка, искусство, театр, творческое самовыражение и т. д.

Специфика курса родной русской литературы обусловлена:

а) отбором произведений русской литературы, в которых наиболее ярко выражено их национально-культурное своеобразие, например русский национальный характер, обычаи и традиции русского народа, духовные основы русской культуры;

б) более подробным освещением историко-культурного фона эпохи создания изучаемых литературных произведений, расширенным историко-культурным комментарием к ним;

в) региональным аспектом изучения предмета, так как в процессе знакомства с языком, литературой и культурой родного края обучающиеся открывают для себя духовное богатство малой Родины. С рождения юный житель нашего края видит пейзажи, воспетые И. И. Левитаном, И. И. Шишкиным, А. К. Саврасовым, Б. М. Кустодиевым. Он слушает сказки о Берендеевом царстве и Снегурочке. Позже через произведения А. Ф. Писемского, А. Н. Островского, Н. А. Некрасова узнает о жизни и нравах наших предков. Костромской край сегодня неразрывно связан с жизнью нашей великой страны.

Важными теоретическими понятиями в контексте Программы «Родная литература (русская)» и учебных пособий являются:

– «Культурный код – ключ к пониманию данного типа культуры; уникальные культурные особенности, доставшиеся народам от предков; это закодированная в некоей форме информация, позволяющая идентифицировать культуру» [1, с. 512].

– «Концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [6, с. 52].

Методический аппарат данного учебного предмета построен на сочетании проблемно-тематического, концентрического и хронологического принципов. Содержание программы для каждого класса включает произведения фольклора, русской классики и современной литературы, актуализирующие вечные проблемы и ценности (добро и зло, природа и человек, дом и семья, сострадание и жестокость, великодушие и милосердие, нравственный выбор человека и др.). Культурно-исторический подход предъясняется к представлению дидактического материала учебного предмета «Родная литература (русская)» и выделению проблемно-тематических блоков – это «Россия – родина моя», «Русские традиции», «Русский характер – русская душа». Каждый блок включает содержательные линии:

– ключевые слова, отражающие культурные понятия, которые формируют ценностное поле русской литературы и объединяют произведения в сквозные линии (*родные просторы – русский лес*);

– подтемы, связанные с национально-культурной спецификой русских традиций, быта и нравов (*национальные праздники – Масленица*);

– подтемы, раскрывающие основные черты русского национального характера и загадки русской души, проблемы взросления подростков как главной черты русского народа (*русский характер – защитники Родины – поэты, павшие в Великой Отечественной войне*).

Одним из важнейших механизмов работы общества и отдельного индивида с вызовами современности, механизмом обеспечения реализации концепции максимального раскрытия человеческого потенциала является организованное на современном уровне образование, и прежде всего дополнительное профессиональное образование педагогов. На наш взгляд, эта поддержка и сопровождение должны быть направлены на перевод каждого субъекта образования, каждого слушателя в режим непрерывного профессионально-личностного развития, партнерских отношений через современные эффективные профессионально-образовательные способы и средства. Такие формы становятся пусковым механизмом и содержанием инновационной трансформации системы образования. Костромская область создает максимально возможную вариативность предметного содержания, форм и форматов реализации примерных программ по предметной области «Родной язык и родная литература».

Искусство слова костромского края имеет свою богатейшую историю, достаточно упомянуть уникальную «Ипатьевскую летопись», свод которой объединил несколько древнейших списков, благодаря чему современному читателю оказалось доступно «Слово о полку Игореве». Нельзя не обратить внимание на богатую фольклорную традицию края, прежде всего, легенды, сказания. В костромских просторах черпали вдохновение П. А. Катенин, Ю. В. Жадовская, С. В. Максимов, А. Ф. Писемский, А. Н. Островский. Имена А. Н. Плещеева, В. В. Розанова прославили Кострому. Красоты костромской земли воспевали в своих произведениях П. А. Вяземский, Н. А. Некрасов, М. М. Пришвин, В. А. Бочарников, другие прославленные прозаики и поэты прошлого и настоящего.

Так, большой интерес в области вариативности образования представляет пособие А. Н. Романовой «Литература родного края. 5–6 классы». Ряд школ оперативно включились в апробацию учебного пособия в рамках инновационной площадки (Приказ департамента образования и науки Костромской области № 2427 от 31.12.2019 г.). Пособие является завершённым, самостоятельным исследованием, выполненным на высоком теоретическом и методическом уровнях, обладает инновационным характером. Оно знакомит с творчеством литераторов, связанных с костромской землей, с произведениями фольклора, записанными в Костромском крае. Материалы могут использоваться как для проведения учебных занятий, так и для организации внеклассной работы по литературному краеведению.

Говоря об опыте организации работы по предметной области «Родной язык и родная литература» и отмечая ценность и значимость этого опыта, нельзя не остановиться на *некоторых проблемах*.

Во-первых, отсутствие единой системы в организации работы по учебным предметам «Родной язык» и «Родная литература». Сегодня этот вопрос решается на уровне школ, все зависит от педагогических кадров и, соответственно, не все обучающиеся нашей области получают полную и качественную подготовку по данным предметам. Костромские учителя, имеющие опыт работы по региональным программам на протяжении 20 лет, часто по собственной инициативе вводят новое краеведческое содержание в предметную область. Необходимо описать минимум содержания в области родного языка и родной литературы для основного общего и среднего общего образования. Очевидна необходимость комплексного решения проблемы.

Во-вторых, актуальна проблема, связанная с учебно-методическими комплектами по предметам. Программы и учебники находятся либо в стадии утверждения, либо в стадии создания. Сегодня ведется активная работа по созданию новых учебных и учебно-методические пособия, отражающих содержание образования на уровне региона.

В-третьих, существует проблема подготовки и повышения квалификации педагогических кадров по предметной области «Родной язык и родная литература».

Таким образом, должна быть выстроена система, позволяющая основной массе сотрудников регулярно получать супервизорские постпрограммные консультации, сопровождение,

методическую поддержку, дающая возможность событийного и регулярного сопровождения и консультирования от более опытных и квалифицированных коллег с успешным профессиональным тьюторским методическим и управленческим бэкграундом.

Литература

1. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. М, 2003.
2. Лебедев Ю. В. Русская литература XIX века. Вторая половина: кн. для учителя. М. 1990.
3. Лебедев Ю. В. Литература Костромского края XIX—XX веков: кн. для учителя / научн. ред. Ю. В. Лебедев; отв. ред. А. К. Котлов. Кострома, 2009.
4. Методические рекомендации по преподаванию предметной области «Родной язык и родная литература» в образовательных организациях Костромской области в 2020–2021 учебном году. URL: <http://www.eduportal44.ru/escort/SitePages/MROO.aspx> (дата обращения: 04.10.2021 г.).
5. Приказ Минобрнауки России от 17.12.2010 N 1897 (ред. от 31.12.2015) «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования» (зарегистрировано в Минюсте России 01.02.2011 N 19644).
6. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М, 1997.
7. Указ Президента РФ от 7 мая 2018 г. № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71837200/> (дата обращения: 04.10.2021 г.).

УДК 811.161.1:37

Н. М. Эльдарова

Дагестанский научно-исследовательский институт педагогики им. А. А. Тахо-Годи (г. Махачкала)
eldarovana@mail.ru

РЕГИОНАЛЬНЫЙ ТЕКСТ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА В ДАГЕСТАНСКОЙ ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ ШКОЛЕ

В статье обосновывается необходимость использования региональных текстов на уроках русского языка в дагестанской школе, что будет способствовать развитию предметных компетенций учащихся, приобщению их к чтению региональной литературы, расширению их знания о родном крае, его писателях и др. Такие тексты транслируют ключевые ценности региона, которые определяют единство его жителей и целостность всей страны.

Ключевые слова: региональный текст, региональный компонент, анализ текста, текстовая база, дагестанская школа, Расул Гамзатов.

Natalia M. Eldarova

A. A. Takho-Godi Dagestan Scientific Research Institute of Pedagogy

REGIONAL TEXT IN THE RUSSIAN LANGUAGE LESSONS IN THE DAGESTAN POLY CULTURAL SCHOOL

The author of the article substantiates the need for using the regional texts at the Russian lessons in Dagestan schools. It will contribute to the development of pupils' subject competencies, to acquainting them with reading the regional literature, to broadening their knowledge concerning their native land, its writers, etc. Such texts convey the key values of the region, which determine the unity of its inhabitants and the integrity of the entire country

Keywords: regional text, regional component, text analysis, Dagestan school, Rasul Gamzatov.

В школьном обучении русскому языку в рамках культуроведческого подхода используются региональный текст, краеведческий текст, этнокультурный текст, маркированный текст. Для практики дагестанской поликультурной школы интерес представляет региональный текст, связанный с территорией ее функционирования и учитывающий место обучения в его предметном содержании. Под региональным текстом нами понимается речевое произведение, связанное с определенной территорией, отражающее обусловленные ею традиционную культуру, взгляд на мир, обладающее особыми языковыми и художественными характеристиками, а также информативностью, цельностью, связностью и смысловой завершенностью.

Региональный текст позволяет расширить знания о месте, в котором проживают обучающиеся, при этом описывает регион как снаружи, так и изнутри, и этим ракурсом рассмотрения отличается от краеведческого текста [4, с. 10–11].

При отборе регионального текста мы исходим из критериев, изложенных в работе [3, с. 43–44]. Отвечающий критериям региональности текст отражает особенности функционирования русского языка в регионе, в частности, интерферирующее влияние других языков региона, содержит лексические маркеры, стилистические и другие приметы.

Такой текст может описывать природные и климатические условия региона и экологическую обстановку в нем, дать представление о его основных населенных пунктах, достопримечательностях, сведения об этническом составе населения, знатных земляках, отражать особенности обычаев и традиций, местной кухни проживающих здесь народов и др.

Цель использования региональных текстов – приобщение к чтению региональной литературы, формирование знаний о родном крае, его авторах, развитие чувства слова, языкового чутья, предметных компетенций, повышение функциональной грамотности учащихся.

Региональный текст на уроке русского языка в дагестанской поликультурной школе позволяет углубить знания о русском языке как основе духовной культуры русского народа, приобщить обучающихся к базовым ценностям российского общества и в то же время создать условия для формирования представлений школьников о культуре родного края, любви к родному краю, для осуществления диалога культур: «...Живое слово земляков и о земляках на уроках русской словесности воспитывает интерес к тому, что называется малой родиной, рассказывает о ее истории и сегодняшнем дне, что в конечном счете способствует общей гуманизации образования» [1, с. 16].

Используемый на уроке региональный текст должен быть доступным для школьников, обладать эстетической, познавательной, воспитательной ценностью и т. д., то есть отвечать основным требованиям дидактики.

Известно, что все виды работы с опорой на текст на уроке русского языка должны строиться с привлечением образцовых литературных текстов. Таковыми могут служить созданные на русском языке или же переведенные на русский язык тексты известных дагестанских писателей и поэтов, ученых, художников и др., при необходимости методически обработанные.

В действующих учебниках русского языка региональный компонент не содержится и в основном представлены тексты русскоязычного содержания [7, с. 258]. В образовательных и воспитательных целях учителем русского языка может быть создана «региональная текстовая база» с определенным (тематическим, географическим, стилистическим и т. д.) принципом в основе [6, с. 4].

Работа с региональным текстом на уроке русского языка начинается с исследования его содержания, построения, типа и стиля речи, анализа употребления языковых единиц, грамматических конструкций, наличия слов с культурным компонентом значения, историко-культурной информации. Тексты при этом могут проецироваться на экране. Перед школьниками ставится примерный круг вопросов к тексту:

- Интересен вам текст? Какова тема, ключевые слова текста?
- Какие слова вам непонятны? (Лексическая работа, работа со словарями.)
- В каких предложениях текста выражена его основная мысль?
- Какие части текста можно выделить? Каким способом связаны между собой абзацы и предложения?
- Зачем автор прибегает к цитированию, ссылке на мнение других людей?
- Как автор вводит цитаты в текст? Как оформляет их пунктуационно?
- Какие части речи преобладают в тексте? Какую культурную нагрузку они несут?
- Определите тип текста, подтвердите ваше мнение примерами.

- Какую историко-культурную информацию содержит текст?
- Подумайте над названием текста. Почему он так называется?

При анализе текста не должны остаться без внимания ономастическая, устаревшая, региональная, экзотическая лексика, авторские неологизмы, построение словосочетаний и предложений, средства стилистической выразительности и др. С опорой на региональный текст можно предложить учащимся разнообразные традиционные задания (орфографический, грамматический, пунктуационный разбор, ответы на вопросы), а также эссе, мини-проекты и проекты, творческие работы, с применением индивидуальных и групповых форм учебной деятельности.

Приведем пример проверочной работы по синтаксису и пунктуации на основе регионального текста.

Пора сенокоса в селе Лиша

*До наступления середины лета проводился сенокос, а потом сбор зерновых культур. С сенокосом были связаны следующие традиции. Как и начало весеннего сева и сбора зерновых культур, начало сенокоса объявляли на **джамаате** в пятницу перед мечетью. В определенный на **джамаате** день все вместе выходили на сенокос. Окончание же сенокоса объявлялось стрельбой из ружей. Тот, кто завершил сенокос раньше, после выстрела организовывал веселье на своем участке. Здесь ели, пили, танцевали под музыку, и так до вечера, а потом возвращались в селение и в доме организатора продолжали веселиться. Причем в устройстве угощения помогали все его соседи. Это была своего рода **билхъа** [5, с. 197].*

Задания: 1) О чем говорится в тексте? Что нового узнали о традициях дагестанцев? 2) Докажите, что это текст. Какие языковые средства используются для связи предложений? 3) Определите значение выделенных слов с использованием словаря. Что вы знаете об обычае *билхъа*? 4) Найдите и подчеркните однородные члены предложения; найдите сложноподчиненное предложение, определите его вид, подчеркните грамматические основы.

Для работы на уроках, при подготовке к ЕГЭ по русскому языку в том числе, можно использовать публицистические и художественные произведения Расула Гамзатова, на их основе сделать подборку по стилистическому принципу для создания базы учебных текстов.

Примером публицистических текстов могут послужить отрывки из статей, выступлений, интервью Расула Гамзатова.

Мне часто приходится быть в дороге, путешествовать по разным странам, ездить по нашей стране. Когда я хоть на время разлучаюсь с родной землей, то не могу не радоваться, если встречаю земляков. Слово «земляк» как-то согревает мое сердце. Ведь это слово имеет общий корень со словом «земля». А земля, как известно, начало всех начал. Отношение к Родине – мерило всех человеческих достоинств. И как не может быть орла без неба, горного тура без скалы, так и не может быть настоящего человека без Родины [2, с. 100].

Когда у тебя спрашивают, кто ты такой, можно предъявить документ, паспорт, в котором содержатся все основные данные. Когда у народа спрашивают, кто он такой, то народ предъявляет своего ученого, писателя, художника, композитора, политического деятеля, полководца.

Каждый человек должен понимать, что он пришел на землю для того, чтобы стать представителем своего народа, и должен быть готовым принять на себя эту роль.

В какие бы края ни забросила меня судьба, я везде чувствую себя представителем той земли, тех гор, того аула, где я научился седлать коня. Я везде считаю себя специальным корреспондентом моего Дагестана.

Но в свой Дагестан я возвращаюсь как специальный корреспондент общечеловеческой культуры, как представитель всей нашей страны и даже всего мира [2, с. 79].

Вспоминаю притчу о человеке, мальчиком увезенном из родного селения и вернувшемся туда взрослым. На него надели черкеску, папаху, дали оружие горца. Ему говорили: «Смотри, солнце поднимается из-за гор. Правда, красиво?» А он пожимал плечами: восход везде красив. Говорили: «Смотри, в небе парят орлы. Правда, они прекрасны и прекрасно высокое небо?» Он соглашался, но добавлял: «Птицы в небе всюду хороши».

Словом, все вокруг было для него чужим. И тогда старая мать начала петь ему колыбельные песни, которые пела в детстве. Он слушал и вспоминал усталое ее лицо, когда она поднималась с кувшином воды по крутой тропинке от родника. Вспоминал ее ласковые глаза, когда она протягивала ему горячий чурек: глубоко вздохнув, он узнал забытый запах дыма от очага. Он снова взглянул на горы и увидел, как они высоки и могучи; услышал, как гремят камнями потоки; поднял голову и выше гор увидел просторное небо. Он положил руку на эфес кинжала и почувствовал, что по руке приходится ему оружие горцев. Сыновняя любовь проснулась в нем. Проснулась душа. Песни матери наполнили его сердце заботами о Родине [2, с. 88–89].

Анализ текста должен предусматривать формирование и развитие умений определять тему, идею и проблему текста, его функционально-смысловой тип и стиль, виды и средства связи предложений в тексте, а также умений определять черты регионального текста (географические, исторические, лингвистические и др.).

Примерные вопросы для анализа:

- Какие проблемы ставятся в тексте?
- Какова позиция автора? Сформулируйте ее, используя цитаты из текста.
- Какие аргументы приводит автор для обоснования своей позиции?
- Могут ли быть другие мнения по этой проблеме?
- Согласны ли вы с тем, что песни матери могут наполнить сердце мыслями о Родине? Выскажите свое мнение по поводу этих слов.
- Как описывает жизнь горцев автор?
- Какие слова подтверждают, что речь идет о горцах?
- Как и почему изменилось отношение героя к родному краю? Обоснуйте свой ответ примерами из текста.

Тексты Расула Гамзатова учат ценить дружбу, веками сложившиеся традиции, способствуют формированию патриотизма, который должен включать в себя любовь к своему народу, его культурному наследию и принятие культуры других народов многонациональной России. Такие тексты транслируют ключевые ценности региона, которые определяют единство его жителей и целостность всей страны.

Литература

1. Благова Н. Г., Коренева Л. А., Родченко О. Д. О концепции обучения русскому языку с учётом регионального компонента (для средней общеобразовательной школы) // Русский язык в школе. 1993. № 4. С. 16–19.
2. Гамзатов Расул. Ищи свою тропу: статьи, интервью, беседы / сост. С. А. Ахмедова. Махачкала: Издательство «Лотос», 2013.
3. Резанова З. И. Лингвистический корпус «Томский региональный текст»: типологически релевантные параметры сбалансированности и репрезентативности // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 1 (33). С. 38–50.
4. Руцинская И. И. Регионоведение и краеведение: масштабы различий и формы взаимодействий // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2009. № 3. С. 9–16.
5. Сельскохозяйственный календарь народов Дагестана // Вопросы истории Дагестана (досоветский период). Махачкала: ИИЯЛ Даг. филиал АН СССР, 1974. С. 183–212.
6. Шаталова О. В. О формировании у школьников гармонического восприятия действительности (На примере произведений классической и региональной литературы) // Русский язык в школе. 2017. № 10. С. 3–8.
7. Эльдарова Н. М. Формирование образа родины у учащихся (возможности уроков русского языка в школе) // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация. М.: МХПИ, 2018. С. 257–260.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андреева Валерия Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры отечественной филологии Костромского государственного университета

Баталова Тамара Павловна – кандидат филологических наук, независимый исследователь (г. Санкт-Петербург)

Власов Александр Станиславович – кандидат филологических наук, независимый исследователь (г. Кострома)

Зайцев Александр Владимирович – доктор политических наук, кандидат философских наук, профессор кафедры философии, культурологии и социальных коммуникаций Костромского государственного университета, руководитель Межрегионального научно-просветительского центра им. И. А. Дедкова

Зимина Евгения Витальевна – кандидат экономических наук, доцент кафедры романо-германских языков Костромского государственного университета

Коптелова Наталия Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры отечественной филологии Костромского государственного университета

Кораблева Алена Владимировна – студентка Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского

Котлов Александр Константинович – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии Костромского государственного университета

Круглова Елена Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и методики обучения Костромского областного института развития образования

Кузнецова Алина Николаевна – аспирантка кафедры отечественной филологии Костромского государственного университета

Лобкова Нина Алексеевна – кандидат филологических наук, независимый исследователь (г. Кострома)

Михеева Екатерина Максимовна – студентка Казанского (Приволжского) федерального университета

Морозов Николай Георгиевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии Костромского государственного университета

Павлова Алла Эдуардовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии Костромского государственного университета

Пашкуров Алексей Николаевич – доктор филологических наук, профессор Казанского (Приволжского) федерального университета

Романова Алена Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии Костромского государственного университета

Соппер Жанетт Оршойа (Венгрия) – аспирантка Казанского (Приволжского) федерального университета

Стрельникова Лариса Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии и журналистики Армавирского государственного педагогического университета

Федянова Галина Всеволодовна – кандидат филологических наук, независимый исследователь (г. Санкт-Петербург)

Фокина Мадина Александровна – доктор филологических наук, профессор кафедры отечественной филологии Костромского государственного университета

Эльдарава Наталья Магомедовна – старший научный сотрудник Дагестанского научно-исследовательского института педагогики им. А. А. Тахо-Годи (г. Махачкала)

Юдникова Алёна Александровна – аспирантка, ассистент кафедры отечественной филологии Костромского государственного университета

Юрченко Елизавета Игоревна – студентка Костромского государственного университета

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ	3
РАЗДЕЛ I. ТВОРЧЕСТВО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И Н. А. НЕКРАСОВА И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА	
А. А. Юдникова ОПТИНА ПУСТЫНЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» И ОЧЕРКЕ К. Н. ЛЕОНТЬЕВА «ОТЕЦ КЛИМЕНТ...»	4
А. В. Кораблева МОТИВЫ СМЕХА, РАЗВЕНЧАНИЯ И ГОРДЫНИ КАК СПОСОБ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА НИКОЛАЯ СТАВРОГИНА)	8
Т. П. Баталова, Г. В. Федянова Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ П. Н. МЕДВЕДЕВА	13
Л. Ю. Стрельникова В. В. НАБОКОВ О Ф. М. ДОСТОЕВСКОМ: ЗАПАДНЫЙ ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ	18
А. В. Зайцев ТВОРЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ И. А. ДЕДКОВА	21
М. А. Фокина ЯЗЫКОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА Н. А. НЕКРАСОВА «ТРИ ЭЛЕГИИ»	28
В. Г. Андреева ОБРАЗЫ УСАДЬБЫ И ПОМЕЩИКОВ В ПОЭМЕ Н. А. НЕКРАСОВА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО» И ПОВЕСТИ Б. А. САДОВСКОГО «ЛЕБЕДИНЫЕ КЛИКИ»	33
РАЗДЕЛ II. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
Н. Г. Морозов «ПОВЕСТЬ О ЖИТИИ АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО»: ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ И ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ	38
А. Н. Пашкуров «СОСТАВИМТЕ СЕРДЕЦ СОЮЗ...»: НРАВСТВЕННЫЕ ЦЕННОСТИ В РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XVIII ВЕКА (ПО СТРАНИЦАМ ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГИ МАРИИ ПОСПЕЛОВОЙ «ЛУЧШИЕ ЧАСЫ ЖИЗНИ МОЕЙ»)	43
Е. В. Зимина «ЗАЯЦ» И ZAITZ САШИ ДАГДЕЙЛ: ПЕРЕВОД И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ	47
Е. М. Михеева ФЕНОМЕН ОБМОРОКА В СВЕТЕ ДУХОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА	50
Н. Г. Коптелова ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В СТИХОТВОРЕНИИ В. Ф. ХОДАСЕВИЧА «ДОМ» (СБОРНИК «ПУТЁМ ЗЕРНА»)	53

А. Н. Кузнецова МОТИВ «ДВОЕМИРИЯ» В ПОЭТИЧЕСКОМ СБОРНИКЕ В. Ф. ХОДАСЕВИЧА «ПУТЁМ ЗЕРНА»	58
Ж. О. Соппер КИТАЙСКАЯ КУЛЬТУРА И ПОЭЗИЯ В ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ Н. С. ГУМИЛЕВА	60
А. С. Власов «ЗА ЧЕРТОЙ СТРАНИЦЫ» (О СТИХОТВОРНОМ ЭПИЛОГЕ РОМАНА В. НАБОКОВА «ДАР»)	62
А. Э. Павлова, Е. И. Юрченко ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА АВТОРА В ПОВЕСТЯХ А. Г. АЛЕКСИНА.....	70
Н. А. Лобкова “ВЫСОКИЙ НЕМЕЦКИЙ” В РОМАНЕ Г. ЯХИНОЙ «ДЕТИ МОИ»	74
А. К. Котлов ПРО ТВОРЦА И ПРО ТВАРЦА (РАССКАЗ ДЕНИСА ГУЦКО «ТВАРЕЦ»)	80
РАЗДЕЛ III. ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ	
А. Н. Романова ДУХОВНЫЕ ОРИЕНТИРЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОГО ЧИТАТЕЛЯ-ШКОЛЬНИКА.....	83
Е. Н. Круглова РОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА (РУССКАЯ): СОДЕРЖАТЕЛЬНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ НОВОГО ПРЕДМЕТА, ПРЕПОДАВАЕМОГО В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТИ	88
Н. М. Эльдарова РЕГИОНАЛЬНЫЙ ТЕКСТ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА В ДАГЕСТАНСКОЙ ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ ШКОЛЕ	92
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	96

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

Выпуск 8

Научный редактор *Н. Г. Коттелова*
Ответственный редактор *А. К. Котлов*
Компьютерная верстка *А. Н. Коврижных*

16+

Подписано в печать 25.10.2022

Формат 60х90/8

Уч.-изд. л. 8,3

Тираж 500 экз.

Заказ 198.

Издательско-полиграфический отдел
Костромского государственного университета
156005, Кострома, ул. Дзержинского, 17