

# ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС

**Творческое наследие  
Д.Н. Мамина-Сибиряка  
и перспективы литературной  
регионалистики**

**Психолингвистика в образовании:  
продолжаем обсуждение**

**«Гроза двенадцатого года...»:  
исторические коллизии  
и литература**

**Литература и история:  
особенности преподавания  
в прошлом и сегодня**

**Перечитывая зарубежную классику**

**Феномен современной литературы**

# **ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС**

Региональный научно-методический журнал  
учителей-словесников Урала

**4(30) / 2012**

### **Учредители**

Российское общество преподавателей русского языка и литературы  
федеральное государственное бюджетное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Уральский государственный педагогический университет»

### **Главный редактор**

***Н.И. Коновалова***

директор Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации,  
доктор филологических наук, профессор

### **Редакционная коллегия**

*Н.П. Хрящева* – зам. глав. редактора, доктор филологических наук, профессор  
*И.А. Семухина* – отдел литературы, кандидат филологических наук, доцент  
*А.В. Тагильцев* – отдел литературы, кандидат филологических наук, доцент  
*Л.Д. Гутрина* – отдел методики литературы, кандидат филологических наук, доцент  
*Е.Н. Иванова* – отдел лингвистики, кандидат филологических наук, доцент  
*А.И. Суетина* – технический редактор  
*К.С. Козут* – редактор-корректор

### **Выпускающий редактор**

***Т.А. Ложкова***

доктор филологических наук, профессор

### **Редакционный совет**

*Н.В. Барковская* – доктор филологических наук, профессор (УрГПУ, г. Екатеринбург),  
*С.И. Ермоленко* – доктор филологических наук, профессор (УрГПУ, г. Екатеринбург),  
*Т.А. Гридина* – доктор филологических наук, профессор (УрГПУ, г. Екатеринбург),  
*П.А. Лекант* – доктор филологических наук, профессор (МГПУ, г. Москва),  
*М.Н. Липовецкий* – доктор филологических наук, профессор (университет штата Колорадо, США),  
*М.А. Литовская* – доктор филологических наук, профессор (УрФУ, г. Екатеринбург),  
*Г.Л. Нефагина* – доктор филологических наук, профессор (Поморская Академия, г. Слупск, Польша),  
*Б.Ю. Норман* – доктор филологических наук, профессор (БГУ, г. Минск),  
*Е.А. Подшивалова* – доктор филологических наук, профессор (УдГУ, г. Ижевск),  
*Е.Н. Проскурина* – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник (СО РАН, г. Новосибирск),  
*М.Э. Рут* – доктор филологических наук, профессор (УрФУ, г. Екатеринбург),  
*М.Г. Соколянский* – доктор филологических наук, профессор (г. Любек, Германия),  
*М.А. Черняк* – доктор филологических наук, профессор (РГПУ, г. Санкт-Петербург).

### **Адрес редакции**

620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26  
ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»  
Редакция журнала «Филологический класс»  
телефон: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41  
электронный адрес: [sovliter@gmail.com](mailto:sovliter@gmail.com)

## ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС, № 4(30)/2012

---

### **Проекты. Программы. Гипотезы**

*Зырянов О.В.* Творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка и перспективы литературной регионалистики .....7

### **К юбилею Д.Н. Мамина-Сибиряка**

*Пращерук Н.В.* «Рудин» 1880-х: о романе Д.Н. Мамина-Сибиряка «Именинник»..... 16

*Житкова Л.Н.* История и историзм в произведениях Д.Н. Мамина-Сибиряка ..... 23

*Приказчикова Е.Е.* Мифологическая символика «восточных легенд»

Д.Н. Мамина-Сибиряка и ее связь с проблематикой цикла ..... 26

*Созина Е.К.* Автобиографическая проза Д.Н. Мамина-Сибиряка(1880–1900-е гг.) ..... 37

*Слобожанинова Л.М.* Творчество Д.Н. Мамина-Сибиряка с позиций гуманизма..... 46

### **«Гроза двенадцатого года...»: исторические коллизии и литература**

*Ермоленко С.И.* «При страшном зареве Беллоновых огней...» (1812 год в лирике

К.Н. Батюшкова) ..... 52

*Ларкович Д.В.* Павел I в лирической рефлексии Г.Р. Державина ..... 59

*Ложкова Т.А.* Личность и история в оде А.С. Пушкина «Наполеон» ..... 63

### **Психолингвистика в образовании: продолжаем обсуждение**

*Кашина Н.В.* Работа над усвоением нравственных понятий на уроках русского языка:

психолингвистический аспект ..... 67

*Иванова Н.А.* Психолингвистические основы изучения имени собственного

(на материале фамилий)..... 73

### **Педагогические технологии**

*Казакова-Анкаримова Е.Ю.* Литература и история: особенности преподавания

в прошлом и сегодня ..... 75

*Овчинников А.Г.* Зимние картины в лирике А. Пушкина и П. Вяземского

и пушкинская метафизика жизни и смерти..... 79

### **Готовимся к уроку**

*Семухина И.А.* Автор – герой – читатель: право на свободу («Отцы и дети»

И.С. Тургенева) ..... 83

*Авдеева Г.А.* Выразительные средства русского языка: тропы и фигуры речи

(практические задания) ..... 88

### **Идет урок**

*Чудновский В.В.* К вопросу о конфликте в романе «Отцы и дети»..... 97

### **Медленное чтение**

*Сапир А.М.* «К нему и птица не летит...» (Анализ стихотворения А.С. Пушкина «Анчар»)103

### **С рабочего стола молодого ученого**

*Даракчи М.И.* Автоинтертекстуальность творчества А.И. Куприна (на материале

повестей «Суламифь», «Гранатовый браслет» и стихотворения «Навсегда») ..... 110

**Перечитывая зарубежную классику**

|   |     |
|---|-----|
| <i>Дайхин Т.Л.</i> Идеи Ф.М. Достоевского в художественном сознании О. Уайльда.....   | 116 |
| <i>Возмилкина В.О., Доценко Е.Г.</i> Провинциальные нравы и суеверия в романе Э. Гаскелл «Крэнфорд» и его телеинтерпретации ..... | 120 |
| <i>Макарова Л.Ю.</i> Пласты культуры в «маленькой душе» героя новеллы С. Беккета «Желтое» .....                                   | 124 |

**Феномен современной литературы**

|  |     |
|--|-----|
| <i>Мишурина И.С., Багдасарян О.Ю.</i> Поэтика «чужого сюжета» в пьесах Г. Горина («Тот самый Мюнхгаузен»)..... | 129 |
| <i>Малева А.В.</i> Лирика коми поэтессы Нины Обрезковой: аспекты поэтики.....                                  | 134 |

**Обзоры и рецензии**

|   |     |
|---|-----|
| <i>Четвертных Е.А.</i> Феномен Г.Р. Державина в русской словесности.....  | 138 |
| <i>Гридина Т.А., Воробьева Н.А., Зуева Т.А., Коновалова Н.И.</i> У народа – как у праздника: словарь русской диалектной фразеологии (презентация лексикографического проекта) ..... | 140 |
| <i>Трубникова Ю.Ю.</i> Слушая мифологический голос: феминистская архетипическая критика о женском творчестве .....  | 143 |

**In memoriam**

|   |     |
|---|-----|
| <i>Снигирева Т.А.</i> «Почти не может быть, ведь ты была всегда...»: памяти Веры Васильевны Химич ..... | 146 |
|---|-----|

**Projects. Programs. Hypothesis**

*Zyryanov O.V.* Mamin-Sibiryak's literary legacy and prospects of regional literary studies.....7

**On the Anniversary of D.N. Mamin-Sibiryak**

*Prashcheruk N.V.* A *Rudin* of the 1880s: on Mamin-Sibiryak's novel "Birthday man" (*Imeninnik*)..... 16  
*Zhitkova L.N.* History and historicism in Mamin-Sibiryak's literary works..... 23  
*Prikazchikova E.E.* Mythological symbolism of D.N. Mamin-Sibiryak's "Eastern Legends" and its connection with problems of the series ..... 26  
*Sozina E.K.* Autobiographical prose of D.N. Mamin-Sibiryak (1880 – 1900s) ..... 37  
*Slobozhaninova L.M.* D.N. Mamin-Sibiryak's creativity in a humanism context ..... 46

**"Thunderstorm of year twelve...": historic collisions and literature**

*Yermolenko S.I.* "In the frightful glow of Bellona's fire" (The year 1812 in K.N. Batyushkov's lyric poetry) ..... 52  
*Larkovich D.V.* Paul I in lyrical reflection of G.R. Derzhavin ..... 59  
*Lozhkova T.A.* Personality and history in A.S. Pushkin's ode "Napoleon" ..... 63

**Psycholinguistics in Education**

*Kashina N.V.* Work on the assimilation of moral concepts at Russian lessons: psycholinguistic aspect ..... 67  
*Ivanova N.A.* Psycholinguistic bases for the study of proper names based on surnames ..... 73

**Educational Techniques**

*Kazakova-Apkarimova E.Y.* Literature and History: particularities of teaching in past and today ..... 75  
*Ovchinnikov A.G.* Winter pictures in lyrics A. Pushkin and P. Vyazemskiy and Pushkin metaphysics of Life and Death ..... 79

**Getting Prepared for the Lesson**

*Semoukhina I.A.* Author – Character – Reader: The right to freedom (I.S. Turgenev's "Fathers and sons") ..... 83  
*Avdeeva G.A.* Expressive means of the Russian language: tropes and figures (practical tasks).... 88

**A Lesson in Progress**

*Chudnovskii V.V.* To question about the conflict in novel "Fathers and sons" ..... 97

**Analytical Reading**

*Sapir A.M.* "K nemy i ptica ne letit..." (Analysis of the A.S. Pushkin's poem "Antiar") ..... 103

**From a Young Scholar's Desk**

*Darakchi M.I.* Autointertextuality in the works of A.I. Kuprin (on the material of the stories "Shulamith", "Garnet bracelet" and the poem "Forever") ..... 110

**Rereading World Classical Literature**

*Daykhin T.L.* F.M. Dostoevsky's ideas in the artistic concepts of O. Wilde ..... 116  
*Vozmilkina V.O., Dotsenko E.G.* Provincial customs and popular beliefs in Elizabeth Gaskell's "Cranford" and its TV version ..... 120  
*Makarova L.Y.* Cultural levels of the hero's "little psyche" in S. Beckett's "Yellow" ..... 124

### **Phenomenon of the Modern Literature**

|   |     |
|---|-----|
| <i>Mishurinskaya I.S., Bagdasaryan O.Y.</i> The poetics of “borrowed plot” in G. Gorin’s plays (“That Very Munchausen”) ..... | 129 |
| <i>Maleva A.V.</i> The poetry of the komi poetess N. Obrezkova: the aspects of poetics .....                                  | 134 |

### **Reviews**

|   |     |
|---|-----|
| <i>Chetvertnykh E. A.</i> The phenomenon of G.R. Derzhavin in Russian literature .....  | 138 |
| <i>Gridina T.A., Vorob’eva N. A., Zuyeva T.A., Konovalova N.I.</i> U naroda kak u prazdnika: dictionary of Russian dialect phraseology (presentation of lexicographic project)..... | 140 |
| <i>Troubnikova Y.Y.</i> Listening to the mythological voice: feminist archetypal criticism about the women’s creativity .....   | 143 |

### **In memoriam**

|   |     |
|---|-----|
| <i>Snigireva T.A.</i> «Almost, it cannot be: you were always there...»:<br>In memory of Vera Vasilyevna Khimich ..... | 146 |
|---|-----|

## **ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ**

УДК 821.161.1.09 (Мамин-Сибиряк Д.Н.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

О.В. Зырянов  
Екатеринбург, Россия

### **ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА И ПЕРСПЕКТИВЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕГИОНАЛИСТИКИ\***

**Аннотация:** В подходе к творческому наследию выдающегося уральского писателя-классика Д.Н. Мамина-Сибиряка определяются ключевые аспекты исследования (методология, художественная аксиология, геопоэтика, жанровая система, языковое мастерство). Задачи современного маминоведения увязываются с перспективами уральской литературной регионалистики.

**Ключевые слова:** Д.Н. Мамин-Сибиряк, художественный мир, аксиологическая система, творческий метод, религиозные мотивы, литературная регионалистика.

O. V. Zyryanov  
Yekaterinburg, Russia

### **MAMIN-SIBIRYAK'S LITERARY LEGACY AND PROSPECTS OF REGIONAL LITERARY STUDIES**

**Abstract:** The article observes the key areas of the research of Mamin Sibiryak's body of literary works, i.e. literary method and axiology, geopoetics, genre system and the language skill of the outstanding Ural writer. The objects of the contemporary Mamin-Sibiryak studies are linked to the prospects of Ural Region literary studies.

**Keywords:** D.N. Mamin-Sibiryak, axiological system, literary method, regional literary studies.

Имя Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка (1852–1912) неразрывно связано с Уральским краем, родным для него географическим регионом. Обще-признанный классик отечественной литературы, выразитель «особого быта» Урала, его поистине уникального социально-культурного ландшафта, Мамин через всю свою жизнь пронес любовь к родному краю, что запечатлено в его знаменитом признании: «Урал, Урал! Тело каменно – сердце пламенно». Не случайно для другого известного русского писателя, Михаила Пришвина, творчество Мамина-Сибиряка ассоциировалось именно с национальным чувством, ощущением Родины: «Не надо гоняться за Александром Невским или выкапывать “Слово о полку Игореве”». Достаточно развернуть любую книгу Мамина, понять – и родина будет открыта. Современники не поняли Мамина потому, что в любой его книге культура Отца – Патриотизм» [Пришвин 1990: 251]. И как неизбежный вывод из этого: «Почему же у нас не узнали Мамина в лицо? Я отвечаю: потому не узнали, что смотрели в сторону разрушения, а не утверждения родины» [Там же]. Скорбные слова, почти совпадающие с чеховским признанием: «Мамин принадлежит к тем писателям, которых по-настоящему начинают читать и ценить после их смерти» [Потапенко 1962: 220].

Исполнившийся в ноябре этого года двойной юбилей писателя – 160 лет со дня рождения и 100 лет со дня смерти – высветил одну непреложную истину: перед нами признанный литературный классик не только регионального, но и общероссийского

масштаба. Значение Мамина как общенационального художника в том и состоит, что «он вернул Урал не только Уралу, но и России, в особенности вернул старое, древнерусское, исконное, что лежало в старом Урале» [Елпатьевский 1962: 201]. Однако парадоксальность современной ситуации заключается в том, что писателя, гениально отразившего «символический капитал» Уральского края и своими произведениями наконец-то вернувшего Урал России, еще самого предстоит вернуть широкому российскому читателю. Горькая ирония судьбы, сопровождавшая художника как при жизни, так и после смерти, заключается в том, что изучение творческой личности Мамина-Сибиряка, его достаточно обширного художественного наследия, до сих пор еще полностью не собранного и не прокомментированного, в силу определенных обстоятельств оказалось оторвано от большой академической науки и отдано исключительно на откуп региональному литературоведению. Отсюда сам собой напрашивающийся вывод: именно уральской регионалистике, по всей видимости, предстоит почетная миссия высветить истинный масштаб творческого дарования Мамина-Сибиряка, раскрыть его роль и место в общероссийском литературном процессе. Данным обстоятельством как раз и продиктовано публикуемое исследование, ставящее своей целью наметить основные задачи познания творчества уральского писателя-классика в контексте перспектив литературной регионалистики.

#### **1. Текстологическая и издательская проблема.**

Пожалуй, одна из самых острых проблем современного «маминоведения» – это текстологическая и издательская работа по собиранию и коммен-

\* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы. Соглашение № 14.А18.21.0999.

тированию полного корпуса сочинений писателя. Имеющиеся на сегодняшний день наиболее представительные собрания сочинений [Мамин-Сибиряк 1915–1917; Мамин-Сибиряк 1948–1951; Мамин-Сибиряк 1953–1955; Мамин-Сибиряк 1958; Мамин-Сибиряк 1980–1981], равно как 12 томов, изданные И.А. Дергачевым на протяжении 1980-х годов в серии «Уральская библиотека» (Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство), серьезно приближают решение данной проблемы, но не закрывают ее окончательно. Интересный опыт возвращения забытых страниц Мамина демонстрируют двухтомники под редакцией Е.Н. Естафьевой [Мамин-Сибиряк 1999] и Л.М. Слобожаниновой [Мамин-Сибиряк 2008; Мамин-Сибиряк 2012]. Но все эти издания, предназначенные для массовой читательской аудитории, не ставят своей целью дать полное, исчерпывающее представление о творческом наследии писателя.

Указанной цели призван достичь проект научно-критического издания Полного собрания сочинений Д.Н. Мамина-Сибиряка в 20 т., осуществляемый на базе издательства «Банк культурной информации». Издание начато еще в 2002 г. проф. Г.К. Щенниковым при поддержке Министерства культуры Свердловской области. К 2007 г. вышло четыре тома в 5-ти книгах, после чего издание было заморожено по независимым от редколлегии причинам. Только в конце 2011 г. – уже в составе новой редколлегии – вышел пятый том с полным сводом «Уральских рассказов». На сегодняшний день подготовлен к печати шестой том с уникальным составом драматургии Мамина, забытым романом «Именинник» и др. произведениями конца 1880-х гг. В ближайших планах редколлегии подготовка отдельного тома с циклом «Сибирских рассказов» и тома, включающего произведения писателя о детях и для детей. Хочется надеяться, что при финансовой поддержке Министерства культуры Свердловской области издание полного собрания сочинений Мамина будет поставлено на твердую систематическую основу. Создание комфортных условий работы для творческого коллектива (редколлегия издания) – гарантия его успешного и планомерного продвижения.

Действительно, только при учете полного свода произведений писателя, причем не только его чисто художественных текстов, но и публицистического и эпистолярного наследия, можно говорить об аутентичном понимании масштаба и адекватной оценке творческой индивидуальности Мамина-Сибиряка.

## **2. Региональный и/или общенациональный статус уральского писателя.**

В современной ситуации, обозначенной более чем столетним рубежом (поскольку постижение Мамина как писателя началось еще при его жизни), продолжает оставаться актуальным вопрос о задачах познания Мамина-художника, о новых перспективах в изучении его полномасштабного творческого наследия. И, пожалуй, важнейший вопрос в подходе к творчеству уральского писателя: в какой степени по отношению к нему обосновано применение терминов и критериев литературного регионализма?

Ответ на этот вопрос во многом зависит от понимания самого термина «регионализм». В самом общем виде под «регионализмом» понимается принцип содержательного деления литературного пространства на основе этнокультурного и географического факторов [см.: Чмыхало 1993], что, в свою очередь, приводит к локализации историко-литературного процесса, его привязке к строго определенной местности (в нашем случае к Урало-Сибирскому региону). Подобный регионализм проявляется не только в придании литературе ярко выраженного «местного колорита», но и в утверждении особых форм самосознания территории, более того, своего рода «культурного сепаратизма» (Г.Н. Потанин).

Общепризнанно, что Мамин – самый яркий и самобытный в художественном отношении «певец Урала». Может быть, к нему даже в большей степени подошел бы литературный псевдоним «Уралец». Но то, что он выбрал и «застолбил» в литературе другое имя – «Сибиряк», представляется также далеко не случайным. Урал во времена Мамина воспринимался как перевал, или буквально переходная грань, между Россией и Сибирью<sup>1</sup>. Это еще не настоящая Сибирь, но такое место, где сталкивались черты коренного старорусского населения со специфическими чертами субэтноса сибиряков, так называемых челдонов [см.: Гумилев 1990: 21], и где, как вполне закономерный итог, в процессе исторического развития выработался особый тип уральской жизни и особый характер уральских людей. Именно этот специфически уральский тип жизни, выраженный не столько в узко этнографическом, сколько широком, культурно-историческом плане, и вывел в своих произведениях с присущей ему художественной силой и размахом Мамин-Сибиряк.

При этом следует помнить, что значение Мамина как художника ни в коем случае не ограничивается литературным регионализмом, понимаемым в смысле замкнутости (тем более обособленности) определенной сферы национального культурно-исторического пространства. Продуктивное освоение региональной проблематики в творчестве уральского писателя следует рассматривать в качестве закономерной составляющей, одной из ведущих тенденций общероссийского литературного процесса, вызванных насущными задачами и внутренними потребностями общенациональной литературной жизни. Поэтому-то утверждение региональной проблематики, этнографических особенностей и «местного колорита» не только не подвигало Мамина к политике «культурного сепаратизма», но, скорее, даже напротив, акцентировало в его творчестве истинно *национальный масштаб* художественной типизации.

В этом плане, может быть, особенно показателен такой важный для творчества Мамина-Сибиряка концепт, как «русский характер (или ментальность)», который очень часто проступает в портрет-

<sup>1</sup> По образному выражению самого писателя из рассказа «На перевале» (цикл «Сибирских рассказов»): «Одной ногой в Рее, другой – в Сибири» [Мамин 1991: 35].

ных зарисовках героев и в размышлениях автора о судьбе и повадках русского человека. Как можно предположить, именно пограничная ситуация, заключающая в себе столкновение старорусского типа и коренного сибиряка, русского человека и представителя иного этноконфессионального мира, обостряет чувство русской национальности, заставляя Мамина (как некогда и Н.В. Гоголя, наблюдавшего Русь из «прекрасного далека») вновь и вновь обращаться к проблеме национального характера.

### 3. О задачах познания Мамина. Поэтика жанра, эволюция повествовательных форм.

В течение длительного времени складывался миф об отлучении Мамина-художника не только от «главного русла литературы» (Е. Колтоновская), но и вообще от основного корпуса общероссийской классики. Имеющие место в академической и учебной литературе сравнения Мамина с А.И. Эрте́лем и П.Д. Боборы́киным<sup>2</sup> принижают писателя, искажают его истинное место и роль в истории отечественной литературы.

Своими монографическими исследованиями И.А. Дергачев еще в 1970–80-е годы [см.: Дергачев 1981; 1992; 2005], а Г.К. Щенников в 2000-е (имеется в виду редактируемый им сборник материалов юбилейной конференции [Творчество Д.Н. Мамина-Сибиряка... 2002]) по мере сил развенчивали данный миф, преодолевали сложившееся в отечественном литературоведении досадное заблуждение. И во многом благодаря их усилиям сегодня становится ясно, что Мамин-Сибиряк – писатель не только региональной, областной или направленной, но и общенациональный писатель-классик, по своему значению ничуть не уступающий таким прославленным мастерам слова, как Г.И. Успенский, В.М. Гаршин, В.Г. Короленко. По замечанию литератора Е.П. Карпова, близко знавшего писателя и во многом ему обязанного, «Мамин талантливее Горького и Леонида Андреева и выше Короленки и Чехова» [Из воспоминаний Ф.Ф. Фидлера]. Несмотря на субъективный характер приведенного высказывания, с которым отчасти можно и поспорить, ясно одно: истинная оценка художественного мастерства Мамина-Сибиряка, подлинное осмысление его творческого потенциала возможны лишь в перспективе сравнений с такими прославленными именами, как Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, В.Г. Короленко, М. Горький. Важен здесь и учет мирового литературного контекста: вполне закономерными выглядят сравнения Мамина с Э. Золя, Дж. Лондоном и Брет Гартом. Красноречиво свидетельствует об этом и проходящее через

все творчество художника увлечение идеями А. Шопенгауэра, произведениями Шекспира, Гете, Г. Гауптмана и др. европейских писателей.

Общепризнано, что в последние два десятилетия развитие отечественной филологической науки характеризуется существенным обновлением методологической базы исследования. Перестроечное и постперестроечное время потребовало новых ценностных ориентиров, критического пересмотра традиционно-социологических подходов к отечественной литературной классике. Новейшая историческая эпоха, интенсивная модернизация языка и методов литературоведческого исследования неизбежным образом сказывается и на понимании творчества уральского писателя. Центр тяжести научных исследований переносится на изучение художественной аксиологии Мамина-Сибиряка, духовно-религиозной составляющей его творчества, на поэтику жанров и повествовательных структур, интертекстуальный фон и творческий диалог писателя с предшествующей и современной ему литературной традицией. Исследовательский интерес проявляется все больше к произведениям «второго ряда» (идет ли речь о романах или текстах малой повествовательной формы – рассказах и очерках). В существенной корректировке нуждается также вопрос об эволюции творчества художника: при этом все больше дает о себе знать тенденция к реабилитации «позднего» Мамина (1890–1900-х гг.), выяснение истоков его художественных открытий и новаторских экспериментов. Один из существеннейших вопросов маминоведения – выявление вклада писателя в развитие русского реализма и крупной романной формы.

По этому вопросу И.А. Дергачев последовательно и смело, хотя и деликатно, корректировал бахтинскую концепцию романного жанра. С точки зрения исследователя, жанровое «хозяйство» реализма определяет не только романизация, но и очерковая типизация, которая имеет тенденцию трансформироваться и в другие жанры (рассказ и даже роман). В таком случае Дергачев предпочитал говорить о «жанровой мимикрии рассказов» [Дергачев 1992: 217]. Более того, он заявлял о *новом типе романа*, который пришел на смену классическому типу, получившему свое начало в пушкинском «Евгении Онегине» и воплотившемся наиболее ярко в романе тургеневского образца. Генеалогию этого типа романа (романа из жизни «культурной» среды, очерчивающего границы самосознания героя) исследователь усматривал в той концепции личности, которая восходит «к гегелевскому пониманию человека, отождествляемого с его самосознанием» [Там же: 212]. Новый тип романа, по мнению Дергачева, осваивает новые принципы диалогизма, на место интеллектуальных конструкций и логической диалектики ставя «своеобразное отрицание авторитарности мышления», «стремление подчеркнуть незавершенность произведения, неокончателность художественной мысли», «эстетическое достоинство факта» [Там же: 216, 217]. Гегелевская концепция человека уступает здесь место философскому позитивизму в духе О. Конта и Г. Спенсера, что находит

<sup>2</sup> В достаточно представительном опыте академической «Истории русской литературы», с одной стороны, декларируется роль Мамина-Сибиряка (наряду с Л.Н. Толстым, Н. Щедриным, Н.А. Некрасовым, А.Н. Островским и Г.И. Успенским) в развитии русского реализма, а с другой – творчество писателя включается в один ряд с такими именами беллетристов, как Вас.И. Немирович-Данченко, С.В. Максимов, Ф.Д. Нефедов и др. Даже анализ романного творчества писателя в количественном отношении иногда уступает монографическим обзорам произведений второстепенных авторов – А.В. Амфитеатрова, П.Д. Боборыкина, А.И. Эртеля, Н. Гарина-Михайловского [История русской литературы 1982: III, 58; IV, 31, 244–247, 267].

наиболее яркое воплощение в очерках Г.И. Успенского, произведениях Ф.М. Решетникова и романах Мамина-Сибиряка. Думается, что все эти приведенные соображения не теряют своей актуальности и сегодня при попытке объяснить историко-литературный процесс последних трех десятилетий XIX века, причем на материале не только региональной, но и общероссийской словесности.

«Жить тысячу жизней, страдать и радоваться тысячу сердец», – это нравственно-философское кредо Мамин-Сибиряк сделал и принципом своей поэтики, организующим началом которой выступает сама жизнь с ее спонтанными проявлениями и контрапунктом «голосов». Но в своих произведениях писатель изображает не только героев-простолудинов, носителей обыденного сознания, с их непосредственно-инстинктивными реакциями на мир, но и персонажей с высокоинтеллигентным типом сознания, застигнутых (что особенно важно) в состоянии умственного и душевного кризиса, некоей нравственно-религиозной «катастрофы». И здесь обнаруживается прямая типологическая близость маминской антропологии принципам толстовского психологизма и чеховской характерологии. Перечислим лишь ряд наиболее выраженных «толстовских» и «чеховских» рассказов Мамина: «Коробкин» и «Поправка доктора Осокина» (1885), «Душевный глад» и «Сибирские старцы, кухарка Анафья и гражданин Рихтер» (1900), «Последняя треба» (1892) и «Тот самый, который...» (1893), «Исповедь» (1894) и «Клецка и Клякса» (1909).

Так, в рассказе «Тот самый, который...» – совершенно в толстовском духе – повествуется о судьбе обманутого мужа Виктора Васильевича, который догадывается об измене жены с приятелем семейства, доктором Эрнестом Карлычем. Поначалу он даже желает смерти только что родившемуся ребенку, понимая, что это не его родной сын, но после реальной смерти малыша кардинально переоценивает всю систему традиционных для него жизненных ценностей: «Сколько раз Виктор Васильевич желал этой смерти, и вот она пришла... И все они трое (он, жена и доктор. – О.З.) здесь, все те, кто думал только о себе, те, кто не мог дать живой теплоты этому детскому сердцу... В жизни есть своя неумолимая арифметика...» [Мамин 1985: 238]. И далее: «И ничего теперь не нужно, даже той любви, которой недоставало маленькому сердцу. Зачем наступает этот летний день? Зачем поднимается солнце?... О, солнце, солнце, если бы ты могло видеть, как человек и зол, и несправедлив, и жесток...» [Там же: 239]. Однако, несмотря на столь, казалось бы, безнадежно-пессимистическое признание героя, рассказ заканчивается внутренне позитивным нравственным переворотом, актом великого покаяния – и со стороны мужа, и со стороны жены, когда «все забыто» и «все прощено» и герои делают лучше, потому что они много прочувствовали и перестрадали.

В рассматриваемом рассказе находим характерное признание самого писателя: «Безусловно дурных и порочных людей нет, как нет безусловно хороших – у *всякого есть своя маленькая поправка*

(курсив наш. – О.З.), то, что в астрономии известно под именем личного уравнения» [Там же: 221]. В данном контексте «поправка» (или «личное уравнение») прямо отсылает к заглавию рассказа «Поправка доктора Осокина» (из цикла «Уральские рассказы»). Вот как объясняется автором закрепившаяся в городе Пропадинске за доктором Осокиным «репутация странного человека»: «В самом деле, пока другие разменивались на мелочи провинциального существования, он, доктор Осокин, вращался в мире великих идей, теорий, гипотез и гениальных предчувствий. У него была *своя* (курсив автора. – О.З.) идея, и он хотел приобщить ее к общей сокровищнице человеческого знания» [Мамин 2011: 385]. Этот новый, необычный для Мамина тип героя-идеолога потребовал от художника и нового характера письма, что особенно ярко проявилось в конце IV главы. Именно здесь картина прогрессирующего сумасшествия доктора Осокина разворачивается как оживающие в сознании героя воспоминания о прошлом и мечты о нереализованном настоящем. Именно здесь само художественное письмо оборачивается речевой интерференцией героя и автора-повествователя, заставляющей говорить о несобственно-прямой речи<sup>3</sup> и зачатках нового, «персонального» нарратива, получившего дальнейшее развитие в рассказах чеховского типа.

#### 4. Художественная аксиология писателя.

Решающим аргументом, свидетельствующим о включенности Мамина в основное, магистральное русло отечественной классической словесности, становится складывающаяся в творчестве писателя особая *антропологическая концепция*, в которой человек предстает феноменом экзистенциально-психологического и духовно-религиозного порядка. Реализм писателя, по его собственному определению, «одухотворенный»<sup>4</sup>, поскольку к социально-бытовой проблематике в нем примешиваются вопросы национальной духовности, высоких человеческих страстей, греха и покаяния, совести и веры. Не случайно в центре творческого внимания Мамина-художника (начиная с его ранних произведений, например, романа «В водовороте страстей» и далее, вплоть до циклов восточных легенд и святочных рассказов) располагаются проблемы нравственной свободы и волевой активности человека, в обязательном порядке подлежащие духовно-нравственной оценке и согласующиеся с идеей личностной ответственности, внутреннего совестного суда. В зрелом творчестве писателя указанная тенденция только нарастает, освобождаясь от ультраромантической окраски, получая глубоко нравственное и гуманистическое наполнение.

<sup>3</sup> Несобственно-прямая речь, с точки зрения В. Шмида, «формально выглядит как рассказ». Более того, «по своим формальным признакам она принадлежит одному лишь говорящему, т.е. рассказчику, но на самом деле в ней “смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два языка, два смысловых и ценностных кругозора”» [Шмид 1998: 202, 206]. Как видим, определение несобственно-прямой речи выстраивается у В. Шмида с опорой на бахтинскую цитату [см.: Бахтин 1975: 118].

<sup>4</sup> Данный термин встречается в неопубликованных заметках Мамина к роману «Падающие звезды» и предположительно датируется 1896 г. [см.: Дергачев 1981: 228].

Первым, кто заговорил об «одухотворенном реализме» художника, был И.А. Дергачев. Еще в работе 1969 г. «Особенности реализма Мамина-Сибиряка» ученый писал, что для творчества писателя «характерно постоянное изменение авторского художественного сознания», что само по себе «делает трудным суммарное определение реалистического метода Мамина» [Дергачев 1973: 77]. Позднее исследователь констатировал тот факт, что «творчество самого Мамина в девяностые годы развивается в различных направлениях, которые на первый взгляд не должны были сочетаться в творчестве одного художника. Но постоянное стремление писателя слушаться самой действительности вело к самостоятельной проверке возможностей различных направлений. Сочетание столь разнородных тенденций (имеются в виду «социально-бытовой», «этнографический» реализм и крепнущая в 90-е годы тенденция к символической обобщенности и притчевости. – О.З.) затрудняет определение свойств и особенностей художественного метода Мамина-Сибиряка» [Дергачев 1981: 228]. Обозначенный самим писателем метод «одухотворенного реализма» И.А. Дергачев определял как «синоним того “романтического реализма”, который обнаружен рядом исследователей в творчестве Короленко и некоторых других авторов». По мнению исследователя, «Мамин, один из сильнейших “бытовых” реалистов», который «не отрицал возможности эволюции реализма» в сторону неоромантических и символических тенденций [Там же].

Постановка вопроса об «одухотворенном реализме» заставляет пересмотреть наши представления об аксиологической (ценностной) системе художественного мира писателя. В самом общем виде модель художественной аксиологии Мамина может быть представлена в виде нескольких концентрических кругов. Первый и самый внешний круг – факторы социально-исторической детерминации. Именно они задают взгляд на Мамина как писателя-«натуралиста», или яркого представителя социологического реализма в русской литературе. Однако под внешней оболочкой в художественной аксиологии Мамина просматривается и второй, более глубокий слой – романтические и народно-поэтические представления о добре и зле, силе и красоте, напрямую соотносящиеся с коллективным опытом русского народа. Наконец, центрирующим «ядром» художественной аксиологии писателя выступает духовно-религиозная аксиоматика, верность автора православно-христианской системе ценностей.

Продемонстрируем сказанное на примере повести «Охонины брови» (1892), в которой еще сильны черты фольклорной поэтики, принципы народно-поэтической стилизации в духе балладного драматизма. Может даже создаться впечатление, что выведенные в повести утеснителю народа (игумен Моисей, заводчик Гарусов, воевода Чушкин) – типы садистов, действия которых ничем не мотивированы, кроме их внутренних, психофизиологических реакций. Но Мамин очень точно расставляет знаки социально-исторического порядка. «Игумен Моисей попал в разгар монастырского лихолетья (имеется в

виду введение «новых духовных штатов», т.е. ограничение монастырских прав на владение землей и крестьянами. – О.З.), и это окончательно его ожесточило» [Мамин 1984: 258]. Жестокость Гарусова также отчасти объясняется тем, что он принимает дьячка Арефу за подосланного игуменом Моисеем шпиона. Сам герой напуган тем, что новое народное сопротивление, захватившее казаков, заводской люд и башкиров, «будет почище монастырской дубинщины» [Там же: 287]. Не случайно при встрече с Арефой в других обстоятельствах Гарусов прикидывается бродягой: «от прежнего зверя один хвост остался» [Там же: 302]. Жестокость с одной стороны порождает ответную жестокость, кровь смывается кровью. Даже сам воевода, осуждающий игумена Моисея и Гарусова за излишнюю кровожадность, вынужден признать: «Затеснили вконец крестьян, вот теперь и расхлебывайте кашу... Озлобился народ, озверел. У всякого своя причина» [Там же: 319]. Из эпилога повести мы узнаем, что шайка разбойников во главе с пугачевским атаманом Белоусом убивает злобного игумена Моисея, но со старым воеводой Полуэктом Степаньичем расправляется иным, довольно забавным образом: воеводу взяли в полон, высекли и отпустили домой.

В обрисовке типа народного разбойника Мамин исходит из народно-поэтических представлений, этико-эстетической системы народных ценностей, что найдет отражение и в цикле очерков «Разбойники» (1895). Атаман Белоус в повести «Охонины брови» изображен не как кровожадный и неумолимый преступник: подчеркивается масштаб его личности, внутренняя драма героя: «Закроет глаза атаман и все видит, как старый воевода голубит его Охоню. Вскочит он как бешеный, метнется по комнате и себя не помнит. Не воротить Охони, не переломить молодецкого сердца, не износить мертвого горя. Несколько раз ночью атаман подходил к затвору, брался за дверную скобу – и уходил ни с чем: не хватало его силы» [Там же: 334-335]. Автор-повествователь целомудренно умалчивает о сцене гибели Охони. Фигура умолчания в таком случае особенно красноречива: «Он (Белоус) сам отпирался в затвор и вывел оттуда Охоню. Она покорно шла за ним. Терешка и Брехун долго смотрели, как атаман шел с Охоней на гору, которая поднималась сейчас за обителью и вся поросла густым бором. Через час атаман вернулся, сел на коня и уехал... <...> Охоня была найдена зарезанной на горе, в виду Служней слободы» [Там же: 337]. Автор избегает ненужного морализаторства. В этом плане он продолжает традицию исторического повествования, известную нам по гоголевской повести «Тарас Бульба».

Наконец, самый глубокий уровень авторской аксиологии, связанный с центральным персонажем повести. Это дьячок Арефа, который изначально – еще до всех событий рассказываемой им «скорбной повести» – готов был постричься в монахи. Не в этом ли и состоит телеология сюжета: «Да и не стоило на миру жить. Отдохнуть хотел Арефа и успокоить свою грешную душу. Будет, до зла-горя черпнул он мирской суеты, и пора о душе позаботиться»

[Там же: 255]. Не случайно прошедший весь ад гражданской войны Арефа в финале повести вдруг самым неожиданным образом (мотив чуда!) оказывается на церковной паперти в осажденной слободе: он сидит там, закрыв лицо руками и горько плача. А в эпилоге мы узнаем, что дьячка Арефу присудили к пострижению в монастырь. Молитвы дьячка, посылаемые святому Прокопию, таким образом, оказались услышаны. И не потому ли услышаны, что Арефа всегда знал ответ на вопрос: «Главная причина, кто сильнее: преподобный Прокопий али Гарусов?..» Конечно, «преподобный Прокопий вызволит и от Гарусова». Духовно-молитвенный подвиг одолевает материально-физическую силу. В этом как раз и состоит, по Мамину, идея истинного величия «маленького человека», представление о подлинном героизме как «самостоянии» личности.

##### **5. Интертекстуальный фон произведений Мамина-Сибиряка.**

Произведения Мамина 1890–1900-х годов характеризуются многочисленными интертекстуальными переключками, что свидетельствует об активной включенности писателя в ситуацию творческого диалога с предшествующей классической традицией и современной ему литературой. Присмотримся более внимательно к рассказу «Пустынька» (1908), сюжет которого отсылает к среде петербургских маргиналов и, по сути, вступает в диалогические отношения с горьковской пьесой «На дне» (1902). С поистине безжалостной натуралистической правдой (как некогда в рассказе «Башка») писатель изображает социальное дно и отверженных людей. Располагающаяся вдали от города лесная Пустынька – предельно замкнутое пространство со своими звериными законами (ср.: «В лесу-то один Никола бог... Ступай, ищи, кто убил» – [Мамин-Сибиряк 1917: 397]). Именно убийством из ревности – отравлением девушки Аннушки, не смогшей соблести себя в Питере и превратившейся в бездомную «горюшку», – заканчивается суровый в своей обличительной правде маминский рассказ.

Постараемся аргументировать отмеченную нами параллель с горьковской пьесой «На дне». Прежде всего обратим внимание на образ старика Митрича – стихийного философа и благодушного старца, речь которого обильно оснащена народными пословицами и изречениями из евангельского текста. Несомненно, что данный образ уже напрямую переключается с горьковским странником Лукой, но связь с толстовской концепцией человека (как это будет показано в дальнейшем) позволяет прояснить художественную генеалогию этого образа.

Мамин в своем рассказе разыгрывает ситуацию философско-идеологического диспута, в который наряду с Митричем втягивается его непримиримый оппонент – чухонец Егор Иванович. «На свете все несправедливо» – центральное утверждение Егора Ивановича, развитие которого грозит перерасти в богоборческую тенденцию. В ответе Митрича, напротив, звучит евангельская мысль об апологии труда, который не просто приравнивается к молитве, но ставится даже выше ее в плане спасения человеческой души: «И в Писании сказано это самое:

“...не трудивься ниже да ясть”. <...> Работа все одно, как молитва, и черту она, напримерно, хуже даже монашеской молитвы» [Там же: 398]. Дальнейшее развитие спора захватывает вопрос о происхождении неправды, о природе человека, его вине, в том числе и о притеснении женщины в семье. Митрич отвергает грех осуждения во всех его формах, как проявление гордыни: «Который человек осудил, то любую половину чужого-то греха на свою душу и принял... Это уж верно. По-моему и греха больше нет, как осуждать другого» [Там же: 399]. Далее – совершенно в толстовском духе – предьявляется аргумент в защиту бесправных женщин, потерявших свою честь. Выпишем его подробно:

– А ты вот как думай, – говорит Митрич, продолжая думать вслух. – Да... Ты на бабу-то смотри, как на родную сестру... Понял? Оно, зверство-то, которое в тебе есть – оно и сгинет. Главное в человеке: совесть. Перед чужой женщиной про совесть-то и забывают, а при сестре, значит, не всякое дикое слово скажешь и вредных мыслей в голове не будешь держать. Это уж верно... Не хитрая механика, а только про нее не помнят... [Там же: 400]

Заявленное отношение к женщине как сестре уводит к осуществленному Л. Толстым вольному переложению новеллы Мопассана «Француза» (1891). Приведем из толстовской новеллы лишь последние слова моряка Селестина Дюкло после встречи в притоне с родной сестрой Французой, приоткрывающие смысл авторской позиции: «Прочь! (обращается Дюкло к матросу, обнимающему продажную девку. – О.З.) разве не видишь, она сестра тебе! Все они кому-нибудь да сестры. Вот и эта, сестра Француза» [Толстой 1982: 263]. Именно эту толстовскую мысль Мамин вкладывает в уста своего философствующего героя Митрича.

Что же касается самого автора-повествователя, то он придерживается *диалогических принципов* в решении идейно-философского конфликта, отстраняясь от своих противоборствующих героев-оппонентов. Его отношение к заявленной проблеме приоткрывает следующая фраза «Старческое благодущие не производило впечатления на суровую душу Егора Иваныча, и он оставался при своем убеждении о необходимости возмездия и кары» [Мамин-Сибиряк 1917: 399]. Каждый герой, таким образом, придерживается своей точки зрения, исповедует свою философию. Прислушаемся к еще одной характерологической оговорке: «Старый Митрич устало вздыхает, припоминая разные молодые грехи» [Там же]. Не напрашивается ли отсюда вывод, что философия Митрича, обусловленная его нынешним старческим состоянием, лишь реакция на грехи его собственной молодости? Кстати, именно такой точки зрения придерживается его идейный оппонент Егор Иваныч: «Совесть – это уже под старость, значит, когда старый человек и хотел согрешить – да нечем грешить-то... А когда ежели человек в полной силе... кровь в нем ходит...» [Там же: 403]. Но и в этом случае нельзя однозначно определить позицию автора, его отношение к спорящим сторонам. Смысл диалогического конфликта не в том, что в него втянуты две спо-

рящие стороны, а в том, что такой конфликт не признает однозначного разрешения по принципу «кто прав и кто виноват».

При этом показателен еще один момент: мужские герои-идеологи высказываются по поводу тяжелой женской доли; именно женская судьба оказывается в центре их философско-идеологического диспута. И судьба эта (на примере отравительницы Дарьи Семеновны), казалось бы, с одной стороны, подтверждает скептическую точку зрения Егора Иваныча на женскую хитрость в перемирии с Аннушкой, но, с другой стороны, доказывает и правоту Митрича, хотя бы в той части, что человек не может жить без раскаяния в совершенном грехе. Обращение отравительницы в полицию, ее желание пострадать и тем самым получить прощение выдает порыв живой совести, еще не до конца загубленной души. «От греха-то, видно, и в лесу не спрячешься...» [Там же: 406] – эти слова Митрича призваны подчеркнуть притчевый характер развернувшейся в лесной пустыньке мастерской трагедии.

#### **6. Языковое мастерство писателя. Функции художественного сравнения.**

О книгах Мамина-Сибиряка М. Горький заметил, что они помогают «понять и полюбить русский народ, русский язык». И действительно, в уральском писателе поражает глубокое чувство национального языка, тончайшее знание устной народной речи. Лингвостилистический анализ обнаруживает богатый пласт используемых писателем фразеологизмов и диалектных слов, пословиц и поговорок [Муравьева 1952; Генкель 1974; Коноплева 2005]. Менее изученными на сегодняшний день остаются функции художественного сравнения в творчестве Мамина, а между тем сравнительные обороты, в том числе и метафорические уподобления, играют важную роль в его поэтике.

Выделим целый ряд натурализующих сравнений. Функция их – приземление образов, низведение их в план прозаически-бытовой, а нередко и откровенно сатирической. Первый подвид натурализующих сравнений – сравнения предметно-вещного плана, второй подтип – зооморфного характера. Особенно богат примерами того и другого рода роман «Горное гнездо». Персонажи в нем сравниваются с «пушечным ядром», «аляповатой детской игрушкой», «затасканной замшевой куклой», «манекеном», «чугунной болванкой» и даже «человеческим хламом» [Мамин-Сибиряк 2007: 71, 97, 103, 126, 270]. Еще более широк спектр зооморфных сравнений, выдающих сатирическую установку автора. Остановимся лишь на самых колоритных примерах: «она (Раиса Павловна) сильно волновалась, как *старый боевой конь*, почуявший пороховой дым»; «Приживалки, которых Прозоров называл *галками*, бесцельно слонялись по всему дому, как *осенние мухи* по стеклу...»; «Горничные шныряли из комнаты в комнату с рассказом об обезьянах, как *мыши*, побывавшие в муке»; «хозяйка (Амалия Карловна) походила на *кошку*, которая целый день моется лапкой»; «эта толпа увеличивалась и начинала походить на *громадное шевелившееся животное*»; «Родион Антоныч чувствовал себя тем *клопом*, ко-

торый с неуклюжей торопливостью бежит по стене от занесенного над его головой пальца»; «Сарматов обращался с ней (Наташей Шестеркиной), как с *пожарной лошадей*»; «Дымцевич, как всегда, ошпыливался, как *воробей* перед дождем»; «Родион Антоныч глядел с печальной задумчивостью, как *наблюдавший кот*»; «Собравшиеся прежде всего, конечно, сделали самый строгий осмотр друг друга, как *слетевшиеся пчелы*» [Там же: 9, 73, 78, 122, 135, 138, 162–163, 181, 182–183]. Примечателен также снявшийся Родиону Антонычу гротесковый сон, в котором герою чудится, что «он не Родион Антоныч, а просто... *дупель*. Как есть *настоящий дупель*: нос вытянулся, ноги голенастые, все тело обросло перышками пестренькими» [Там же: 49].

Однако чаще всего в произведениях писателя разворачивается борьба между нарочитым овеществлением героев, с одной стороны, и одухотворяющей установкой, с другой. Так, в святочной миниатюре Мамина-Сибиряка «*Душа проснулась*» сюжет оживления души инока Касьяна подкрепляется особо колоритным «одухотворяющим» сравнением с перелетной птицей: «Иноки плакали от умиления, плакал и Касьян: к нему вернулась жизнь. Он видел и слышал и мог говорить и удивляться. Неужели прошла целая зима? Живая душа вернулась в это изможденное тело, как *перелетная птица* в старое гнездо. Брат Касьян мог теперь молиться и славить Бога» [Мамин 1917: 128]. Как показывают наблюдения над другими произведениями писателя, мотив-сравнение духовного начала в человеке с птицей представляется не просто сверхчеловеческим, но, пожалуй, даже личностно-архетипическим для Мамина-художника. Вот только несколько примеров: Груня «затрепетала, словно *подстреленная молоденькая птичка*» («В водовороте страстей»); «Агния Ефимовна очутилась на полной воле, как *выпущенная из клетки птица*» («Пир горой»); Мосевна «бросается к ногам лошади и бьется, как *подстреленная птица*» («Бабий грех»); «Ему вдруг стало жаль вот эту несчастную, которая, как *ночная птица*, летела на окно, освещенное чужим светом» («Нимфа»); «И час, и два прошло, а она все на могилке, как *птица над своим гнездом*» («Аннушка»); «Его (протопопа Кирилла) вдруг охватила та щемящая тоска, которая овладевает *попавшейся в клетку вольною птицей*. Это была живая могила» («Великий грешник»). Характеризуя главного героя очерков «Бойцы» Савоську, автор отмечает: «Он так умеет надеть на себя свои заплаты и идет по улице с таким самодовольным видом, что сейчас *видно птицу по полету*. А если он раздобылся красной рубашкой, дырявыми сапогами и мало-мальски приличным чекменем, он *ходит* по пристани *гоголем* и знает ничего и никого не хочет» [Мамин-Сибиряк 2011: 190]. В рассказе «Переводчица на приисках» сильный и целеустремленный характер главной героини Ираиды Филатьены также подчеркивается образным сравнением с птицей: в финальной сцене самоубийства она «распустилась ... как *подстреленная птица*» [Там же: 623]. Сюжетно-концептуальным мотивом «божьей», «правильной» птицы в виде замерзшего гусяного косяка завершается по-

следний в составе цикла «Уральских рассказов» очерк – «Вольный человек Яшка».

Как видим, функция художественного сравнения в произведениях Мамина – не только сюжетно-характеризующая, но и философско-символическая, что согласуется с представлением об «одухотворенном реализме» писателя.

#### **7. Перспективы исследования. Степень внедрения результатов.**

Без постановки глобальных целей, разработки широкомасштабных проектов вообще трудно представить современное маминоведение как ведущую отрасль литературной регионалистики. В целях оптимизации исследовательской работы представляется необходимым создание единого электронного банка информации «Мамин-Сибиряк: исследования и материалы». Размещение его, например, на сайте «Литература Урала» позволило бы консолидировать усилия всех занимающихся творчеством уральского писателя-классика.

В настоящее время на базе кафедры русской литературы Уральского федерального университета готовится к изданию научная монография «Творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения». Цель данного проекта – выработка современной научной концепции творчества Мамина-Сибиряка, целостная характеристика его художественного мира, определение вклада писателя в разработку новых романских форм, в историю средних и малых прозаических жанров – таких, как повесть, рассказ, очерк, цикл. В центре внимания уральских исследователей также осмысление многосторонних творческих связей, интертекстуального фона, проблем рецепции (читательского и литературно-критического восприятия) художественно-эстетической системы писателя. На практике это предполагает использование аксиологического и жанрологического подходов, новейших принципов геоэтики и этноконфессионального рассмотрения литературно-художественных текстов Мамина. В приложение к монографии планируется поместить целый ряд ценных документов и архивных материалов из фондов Объединенного музея писателей Урала и Государственного архива Свердловской области, непосредственно относящихся к Мамину-Сибиряку. Предполагается также включить ценнейший опыт библиографического описания научных трудов о Мамине с 1977 г. по 2012 г., что призвано существенно дополнить имеющийся библиографический указатель [Д.Н. Мамин-Сибиряк... 1981].

Еще об одном издательском проекте. Сектор истории литературы Института истории и археологии УрО РАН совместно с филологами Уральского федерального университета и других научно-образовательных центров Урало-Сибирского региона осуществляет широкомасштабное издание академической «Истории литературы Урала» в трех томах. Центральная часть второго тома, охватывающая историко-литературный процесс XIX века, должна быть отведена творчеству Д.Н. Мамина-Сибиряка. Выработка концепции и структуры данного раздела – насущная задача современной уральской регионалистики.

В стадии разработки находится проект Маминской энциклопедии. Идея его была впервые озвучена в 2007 г. профессором Уральского университета В.В. Блажесом. Им же были рассмотрены основные вопросы, связанные со сбором подготовительных материалов, с объемом будущего издания, его композиционной структурой и словарником. Планировалось две части энциклопедии: в первую должны были войти статьи по словарю, охватывающие весь корпус сочинений писателя, а во вторую – летопись жизни и творчества Мамина-Сибиряка, его научная биография, библиографический список основной литературы о жизни и творческом наследии писателя, а также словарь устаревшей и диалектной лексики его произведений. Однако продвижение от замысла к его осуществлению – дело непростое. Реализация подобного проекта (как это видится в нынешней ситуации) возможна лишь в рамках многоэтапного гранта с привлечением широкого коллектива специалистов (литературоведов, фольклористов, лингвистов, краеведов, музейных работников, культурологов, искусствоведов, библиографов). Представляется также целесообразным выделение нескольких этапов в подготовке проекта: во-первых, составление словаря-справочника «Мамин-Сибиряк: сочинения, письма, документы»; во-вторых, создание «Летописи жизни и творчества Мамина-Сибиряка»; в-третьих, комплексное освещение темы «Мамин-Сибиряк в зеркале русской и мировой культуры».

Загадывая планы на будущее, необходимо реально оценивать и достигнутые результаты в области литературной регионалистики. Уже сейчас они широко используются в системе университетского образования при разработке базовой учебной дисциплины «История литературы Урала» и в подготовке специального курса «Жанровый состав и поэтика прозы Д.Н. Мамина-Сибиряка». Многие из предложенных идей широко апробируются в учебно-образовательном процессе, в работе с магистрантами и аспирантами по отдельным вопросам литературной регионалистики и – шире – теме «Русская литература: национальное развитие и региональные особенности». Дальнейшее развитие данные идеи могут получить на уроках литературы в средней школе, при составлении учащимися творческих работ и рефератов. Открытия университетских филологов, несомненно, найдут свое отражение в издательской практике и опыте комментирования Полного собрания сочинений Д.Н. Мамина-Сибиряка.

Но, пожалуй, самое главное: помимо решения актуальных научных и учебно-методических задач, Маминский проект в рамках литературной регионалистики должен послужить большой общественно-значимой цели – воспитанию патриотизма российских граждан, истоки которого начинаются с любви к малой родине, родному краю. Его задача – расширение традиционных представлений о культуре Урала, о ее интеллектуальном и художественно-эстетическом богатстве, развитие идей просвещения современного подрастающего поколения.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975.

*Генкель М.А.* Частотный словарь романа Д.Н. Мамин-Сибиряка «Приваловские миллионы». – Пермь: Изд-во Перм. гос. ун-та, 1974.

*Гумилев Л.Н.* География этноса в исторический период. – Л.: Наука, 1990.

*Дергачев И.А.* Книги и судьбы: Страницы литературной жизни Урала. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1973.

*Дергачев И.А.* Д.Н. Мамин-Сибиряк: личность, творчество. 2-е изд. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1981.

*Дергачев И.А.* Д.Н. Мамин-Сибиряк в литературном контексте второй половины XIX века. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1992.

*Дергачев И.А.* Д.Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х годов. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005.

Д.Н. Мамин-Сибиряк. Библиографический указатель / сост. Л.Н. Лигостаева. – Свердловск: Свердл. гос. науч. биб-ка им. В.Г. Беллинского, 1981.

*Елпатьевский С.Я.* Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк // Д.Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1962.

Из воспоминаний Ф.Ф. Фидлера: Машинописная рукопись. Фонды ОМПУ.

История русской литературы: в 4 т. – Л.: Наука, 1980–1983.

*Коноплева О.С.* Фольклоризм «Уральских рассказов» Д.Н. Мамин-Сибиряка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2005.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. – Пг.: Изд. Т-ва А.Ф. Маркс, 1915–1917.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. – Пг.: Изд. Т-ва А.Ф. Маркс, 1917. Т. 12.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: в 12 т. / под ред. Е.А. Боголюбова. – Свердловск: Свердл. обл. гос. изд-во, 1948–1951.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: в 8 т. – М.: Гослитиздат, 1953–1955.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: в 10 т. / под ред. А.И. Груздева. – М.: Правда, 1958.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: в 6 т. – М.: Худож. лит., 1980–1981.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Черты из жизни Пепко: Роман и повести / подг. текста и коммент. И.А. Дергачева. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1984.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Рассказы разных лет / подг. текста и коммент. И.А. Дергачева. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1985.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Сибирские рассказы / прим. и послесл. И.А. Дергачева. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1991. Т. 1.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: в 2 т. / сост. и коммент. Е.Н. Евстафьевой. – М.: Русская книга, 1999. Т. 2.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Полн. собр. соч.: в 20 т. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2007. Т. 3: Горное гнездо. Дикое счастье. Повести, рассказы и очерки 1883–1884 гг.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Поздняя проза. – Екатеринбург: Сократ, 2008.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Полн. собр. соч.: в 20 т. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2011. Т. 5: Уральские рассказы.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Клад Кучума. – Екатеринбург: Сократ, 2012.

*Муравьева В.Н.* Просторечная и диалектная лексика в рассказах Мамина-Сибиряка 80–90-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1952.

*Потапенко И.Н.* <А.П. Чехов и Д.Н. Мамин-Сибиряк> // Д.Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1962. – С. 219–221.

*Пришвин М.М.* Мы с тобой. По Дневнику 1940 года // Дружба народов. 1990. № 6. С. 236–269.

Творчество Д.Н. Мамин-Сибиряка в контексте русской литературы: Материалы научно-практической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Д.Н. Мамин-Сибиряка, 4–5 ноября 2002 г. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003.

*Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 22 т. – М.: Худож. лит., 1982. Т. 12.

*Чмыхало Б.А.* Региональные проблемы истории русской литературы: автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Екатеринбург, 1993.

*Шмид В.* Вклад Бахтина/Волошинова в теорию текстовой интерференции // Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. 2-е изд, испр., расш. – СПб., 1998.

**Данные об авторе:**

Олег Васильевич Зырянов – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Уральского федерального университета (Екатеринбург).

Адрес: 620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51, к. 336.

E-mail: philologusu@rambler.ru

**About the author:**

Oleg Vasilievich Zyryanov is a Doctor of Philology, Professor, Head of the Russian Literature Department of the Ural Federal University (Yekaterinburg).

## К ЮБИЛЕЮ Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

УДК 821.161.1.09 (Мамин-Сибиряк Д.Н.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

Н.В. Пращерук  
Екатеринбург, Россия

### «РУДИН» 1880-Х: О РОМАНЕ Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА «ИМЕНИННИК»\*

**Аннотация:** В статье исследуется забытый роман Д.Н. Мамина-Сибиряка «Именинник» (1888). Анализируется проблематика романа, связанная с судьбами интеллигенции в эпоху 1880-х, выявляются типы героев, представленных писателем, основные черты поэтики. Позиция Мамина рассматривается в контексте русской литературной классики XIX века, в соотношении с тем, как понимали роль интеллигенции в современном мире и проблемы обновления русской жизни И.С. Тургенев, М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.М. Достоевский. Выявляются типологические и структурные связи «Именинника» с романами «Рудин» и «Бесы».

**Ключевые слова:** Д.Н. Мамин-Сибиряк, забытый роман, типология героев, повествование, авторская позиция, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский

N. V. Prashcheruk  
Yekaterinburg, Russia

### A RUDIN OF THE 1880S: ON MAMIN-SIBIRYAK'S NOVEL "BIRTHDAY MAN" (IMENINNIK)

**Abstract:** The article focuses on D.N. Mamin-Sibiryak's forgotten novel *Birthdays (Imeninnik)* analyzing the novel's main narrative features, character types along with its subject matter connected with the destinies of Russian intelligentsia in the 1880s. Revealing typological and structural affinities of *Birthdays* with *Rudin* and *Demons*, the author considers Mamin's position in the context of Russian classical literature and in correlation with Turgenev, Saltykov-Shchedrin and Dostoyevsky's view on the role of intelligentsia in contemporary life and in the renewal of Russian society.

**Keywords:** D.N. Mamin-Sibiryak, forgotten novel, character typology, narrative, author's position, I.S. Turgenev, F.M. Dostoyevsky

Роман Мамина-Сибиряка «Именинник» был впервые напечатан в журнале «Наблюдатель» в 1888 году. В советское время опубликован в 12-томном собрании сочинений писателя под редакцией Е. Боголюбова, вышедшем в 1948–1951 годах. В 1989 году роман был издан в серии «Литературные памятники Прикамья» под редакцией, с комментариями и обстоятельной вступительной статьей крупнейшего исследователя творчества Мамина-Сибиряка И.А. Дергачева.

Известно, что писатель работал над «Именинником» два года – с 1885-го по 1887-й. Написанный в середине 1880-х, роман несет на себе «отпечаток» эпохи, которую современники называли эпохой «мелких идей и померкших идеалов»<sup>1</sup>. Однако посвящен «Именинник» – 1870-м, когда русское общество живет великими чаяниями и надеждами на преобразование. Само заглавие романа, как указывает И.А. Дергачев, связано с тем, что «именинами» русского либерализма называли организацию земского самоуправления [Дергачев 1989: VI]. И в этом заключен своего рода парадокс, во многом опреде-

ливший специфический пафос романа. Временная дистанция – небольшая, но отмеченная столь резкими трансформациями общественных настроений – существенно повлияла на авторское видение представленных событий и героев из недавнего прошлого. Для романа в целом характерен неустойчивый, очень подвижный идейно-эмоциональный тон, определяемый странной смесью различных состояний: надежды, воодушевления и одновременно тоски, обреченности, тупика. Такая сложность авторской позиции – недавняя эпоха реформ через призму 1880-х – обусловила не только общую интонацию «Именинника», но и тип главного героя, предложенного писателем, во многом неожиданно трагическое решение его судьбы.

Роман относится к числу забытых произведений русской литературы: он не вызвал большого читательского интереса, не получил и обстоятельного литературоведческого осмысления. Самыми авторитетными источниками для изучения романа являются исследования [Дергачев 1989; Дергачев 2005: 175-182; Щенников 2002].

Роман основан на реальных событиях, в нем рассказывается о введении и деятельности земства в Прикамье. Прототипом главного героя Павла Васильевича Сажина был председатель земской управы Перми Дмитрий Дмитриевич Смышляев, на что указал сам Мамин в одной из записных книжек<sup>2</sup>. Действие разворачивается в городе Мохове, и это

\* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы. Соглашение № 14.А18.21.0999.

<sup>1</sup> В статье к роману И.А. Дергачев приводит такую оценку эпохи 1880-х, данную критиком демократического журнала «Дело» Б. Ленского (Б. Онгирского): «Личность ниоткуда не слышит ободряющего призыва и чувствует себя подавленной и удрученной сомнениями в своем социальном призвании и исторической роли» [Дергачев 1989: VI]. Роман цитируется по изданию [Мамин-Сибиряк 1989] с указанием страницы в тексте статьи.

<sup>2</sup> Этот факт со ссылкой на архив В.А. Гольцева отмечен [Дергачев 1989: VI].

«обычный для писателя псевдоним Перми» [Дергачев 1989: VIII]. И.А. Дергачев выявил и обозначил, как он сам замечает в своей статье, «много точек схождения» в судьбах маминского героя и его прототипа<sup>3</sup>. Путь Сажина с его взлетами и разочарованиями во многом схож с судьбой известного земского деятеля. Исторический Д. Смышляев, как и романский герой, вызывал поначалу у земляков восхищение, его идеи поддерживались, с ним связывались надежды на преобразования. Административная деятельность Смышляева получила всероссийское признание. Сборник «Пермский край», изданный им, был назван Н.А. Добролюбовым в журнале «Современник» образцовым исследованием края. Однако, переизбранный на второй срок, Смышляев вызывает все большее недовольство. Его критикуют за большие расходы на поддержание Сибирского тракта, за увеличение жалования членам управы, с ним конфликтуют врачи, возмущенные усилившимся контролем за их деятельностью. Освещая судьбу пермского земца, И.А. Дергачев заключает: «В январском номере журнала “Слово” за 1879 год появилась статья “Земская смышляевщина”, где вся деятельность Смышляева подвергалась критике. Автор ее сделал фамилию председателя пермской губернской управы нарицательным именем и писал обобщенно о “земских смышляях”. Как и герой романа Сажин, Смышляев сложил полномочия до срока» [Дергачев 1989: X].

Вместе с тем исследователи справедливо и единодушно отмечают, что «нельзя проводить полную аналогию между героем романа – человеком хотя и одаренным, но слабым волей и духом – и его жизненным прототипом» [Щенников 2002]<sup>4</sup>. Перед нами художественное произведение, которое, несмотря на исторические и фактические параллели, создано по своим собственным законам, подчиняется своей, внутренней, логике развертывания сюжета и изображения характеров.

Г.К. Щенников относит «Именинника» к романам Мамина «второго ряда», поясняя при этом,

<sup>3</sup> «Город Мохов – обычный для писателя псевдоним Перми. Открывается земство, проходит губернское собрание гласных, на котором председателем управы избран герой романа Павел Васильевич Сажин. В Перми 11 августа 1870 года в эту должность вступил Д.Д. Смышляев, указанный автором в качестве прототипа Сажина. В биографии типа и прототипа много точек схождения. Разумеется, нельзя считать роман художественной биографией известного пермского деятеля... Однако и исторический Д. Смышляев, и романский герой Сажин были из купеческого рода. Оба они порвали с коммерческими и заводскими делами своих отцов. Оба бывали за границей. В черновиках романа пребыванию героя за рубежом придан особый смысл, говорящий об интересе его к передовым идеям. В окончательном тексте об этом не говорится. Смышляев был за границей дважды... События общественной жизни, в которой участвуют литературный персонаж и его прототип, во многом очень близки. Выступления Сажина, как и речи Д. Смышляева... вызывали восхищение публики, а его идеи находили поддержку... Его хвалили за изменение раскладки земских сборов... Он сделал многое для развития медицинской и ветеринарной помощи в деревне. Его переизбрали, как и Сажина, на второе трехлетие, и именно тогда на его долю выпадают испытания... Как и герой романа Сажин, Смышляев сложил полномочия до срока...» [Дергачев 1989: IX–X].

<sup>4</sup> Об этом пишет и И.А. Дергачев: «Разумеется, нельзя считать роман художественной биографией известного пермского деятеля...» [Дергачев 1989: VIII].

что «невнимание к ним вызвано, по-видимому, не столько тем, что они художественно слабее известнейших шедевров... сколько отказом от своеобразной уральской проблематики: автор обращается к тематике традиционной – идейным исканиям интеллигенции и ее деградации под властью капитала, нравственному воспитанию молодежи и т.п.» [Щенников 2002: 30]. «Именинник», как и типологически сходный с ним роман «Без названия», следует, по мнению ученого, относить к группе произведений об общественных исканиях интеллигенции. В этих романах – справедливо отмечает исследователь – «автор следует общему принципу своего творчества – изображению людей в их повседневной практике. А сама социальная практика, разумеется, новейшая: деятельность губернского земства (“Именинник”), эксперименты по созданию артелей равноправных пайщиков (“Без названия”))» [Там же]. Другое дело, что при всей радужности первоначальных надежд и честности стремлений Сажину не удалось сделать что-либо значительное.

Закономерно, что в критической литературе маминского героя сравнивали с Рудиным. Такое сравнение, вероятно, во многом формировало и авторское видение персонажа: не случайно писатель предполагал первоначально назвать свой роман «Человек слова». Однако этот заголовок был изменен. Художник, по всей видимости, не хотел, чтобы читатель был в плену невольных сопоставлений с тургеневским персонажем и, снимая столь явную подсазку для понимания своего героя и романа в целом, полагал, что, если его Сажин и является «вторым» Рудиным, то это уже совсем иной Рудин, Рудин 1880-х.

Действительно, если сопоставлять героев и романы, то становится очевидным, что Мамин, создавая «Именинника», изначально «смещает» проблематику, расставляет иные акценты. Так, Тургенев, проводя идею социальной нереализованности Рудина, фактически не изображает его деятельности непосредственно, мы узнаем о ней только в косвенной передаче: в рассказах самого героя о своих неудачах (разговор с Лежневым), или в интерпретации других действующих лиц. Более того, знакомство с Рудиным, как мы помним, начинается в салоне М.Д. Ласунской, затем он останавливается в ее доме, в этой семье, находясь, если можно так сказать, «на отдыхе», в состоянии, предваряющим его попытки найти то дело, которому бы он служил. На первый план выдвигается ситуация, обозначенная Н.Г. Чернышевским, – человек не на служебном поприще, а «на randevu». Мамин-Сибиряк, напротив, с первой же страницы включает читателя непосредственно в атмосферу общественной жизни. Роман начинается динамичной и в то же время информативно-конкретной фразой, точно указывающей время и место действия: «В конце шестидесятих годов в бойком провинциальном городе Мохове было открыто первое земское собрание» [Мамин-Сибиряк 1989: 38]. Далее речь идет о подъеме общественных настроений, о надеждах жителей, связанных с вновь образованным земством. Мамин

интересен здесь как социальный психолог – его персонажи представляют различные общественные группы и через их отношение к земству раскрывается весь спектр общественных ожиданий. Один из главных персонажей, воодушевленно относящийся к переменам, – мещанин, мелкий служащий, старичок с говорящей фамилией Пружинкин. Это добрый, наивный, может быть, даже ограниченный, но искренний, чистый сердцем человек, стремящийся участвовать в преобразованиях жизни. Так, он помогает организовать школу в бедном и социально неблагополучном районе Теребиловке. И именно его восприятие земских заседаний, вероятнее всего, определяет тот оценочный ракурс, в котором читателю предлагается рассматривать то, о чем рассказывается в романе: «...Все это было так ново и так умиляло мещанское сердце Пружинкина. – Нет, уж теперь шабаш... Конец темноте!.. – шептал он, охваченный неиспытанными еще чувствами. – Нет, не старые времена... кончено!.. Пстой, брат...» [Там же: 35]. Очевидно, что его чувства передают состояние многих честных людей того времени, которые искренне верили в возможность преобразований. Повествователь достаточно приближен к герою, находится во многом в «поле» его оценок и переживаний. Не случайно прямая речь, передающая мысли Егора Андреевича, часто чередуется с формами несобственно-прямой речи, в которых точка зрения героя усложняется, драматизируется уже собственно авторским видением, «проступающим» сквозь суждения повествователя: «Широкое и благообразное лицо Пружинкина даже краснело от волнения, и он начинал поправлять туго намотанную на шею шелковую косынку, которая его душила как удавка. Кроме торжественной обстановки, его занимали больше всего гласные: не угодно ли? – самые простые мужики и мещане, а сидят рядом с чиновниками и дворянами. И каждый свой собственный голос может подать: не хочу, и всему делу конец... Да, он был счастлив этот мещанин Пружинкин, захваченный общей волной: ведь вот тут, сейчас, за решеткой, начиналось уже то хорошее, новое, к которому он прилепился всем своим мещанским сердцем. Все дела откроются перед публикой, и все пойдет «начистоту», а не по чиновничьим ямам и берлогам» [Там же: 35-36]. Любопытно дважды упомянутое «мещанское сердце» (есть и «мещанские слезы», и «скромная мещанская фигура», и «мещанские услуги»), показывающее, на мой взгляд, двойственные отношения автора к герою, поскольку социальная атрибутика в сочетании с общечеловеческими характеристиками воспринимается как знак, хотя и не вполне очевидный, некоей его личностной ограниченности. Во второй главе речь идет о том, что Пружинкин – «общественный человек», что также во многом знаменательно. Он, действительно, стремится к участию в общественных преобразованиях, пишет проекты, направленные на улучшение жизни. Между тем, очевидно, что проекты эти никогда не будут реализованы. Эта идея, на мой взгляд, намеренно и, вероятно, иронически заострена автором тем, что в одном из проектов речь идет о рентабельном использовании наво-

за. Весьма показателен такой диалог Сажина и Пружинкина: «У вас какие-то проекты... да? – Да-с ... Обо всем есть, потому как всякий обязан свою лепту, например... А прежде всего, конечно, навоз, Павел Васильевич! Помилуйте, ведь скородохнуть будет нельзя: со всех сторон Мохов-то обложили навозом, а от него выделяется аммиак, одним словом, всякий вред-с. Между тем в навозе мы теряем целое богатство: готовить туки, выделять селитру, да мало ли что? – Это, видите ли, относится к городу, а не к земству...» [Там же: 81]. При всей вероятной разумности доводов Пружинкина в его рассуждениях есть преувеличение, создающее, как мне кажется, отчасти трагикомический эффект. Справедливости ради следует указать, что во многом благодаря усилиям Пружинкина и при его непосредственном участии в Теребиловке создается школа. Однако справедливо и то, что практически все душевные силы этого человека уходят на восхищение Сажиним, он живет этим восхищением и ожиданием, когда его кумир воплотит в жизнь самые смелые его проекты. После катастрофы, когда Сажин провалился на выборах и подвергается настоящему остракизму со стороны моховского общества, Пружинкин один из немногих остается ему предан, терпеливо хранит надежду на возобновление общественной карьеры своего героя, по-человечески ему сочувствует. Мамин создает довольно любопытный образ. Это образ, если воспользоваться известной метафорой, – «веточки без амбиции». Перед нами особый потомок «маленького человека». В своем самоуничижении, самоумалении он как будто совершенно «стусеивается», растворяясь в других, забывая о себе. Это очень хорошо раскрывается на протяжении всего романа, в том числе, и его речью. В поведении и характере Пружинкина есть что-то граничащее с утратой своего «я»: «веточка без амбиции» плюс «человек на побегушках» в одном лице, что, кстати, подчеркнуто фамилией – Пружинкин. Сравните, например, такие его переживания, переданные в форме несобственно-прямой речи: «Пружинкин не замечал ничего, счастливый своим рабством. Что он такое, в самом деле? Червь, козявка, пыль, – а с какими людьми сообщение имеет! ... Генеральшу даже провожал два раза в театр и в санях с ней рядом ехал» [Там же: 133]. Но вместе с тем – нет ли в этом герое настоящего смирения, составившего сокровище его души и выгодно его отличающего практически от всех других персонажей романа. Мне кажется, автор так и не нашел ответа на этот вопрос, и потому Пружинкин со своей редкой для героев 1880-х годов кротостью вызывает сложное впечатление.

Главный герой – «именинник» Сажин изображен как земский деятель. В данном случае писатель работает в русле идей М.Е. Салтыкова-Щедрина об исчерпанности любовного романа и о необходимости развивать жанр общественного романа, поскольку с его точки зрения, читателю может быть интересен герой прежде всего как деятель – «на службе, в библиотеке, в публичном месте» и т.п. Если, создавая образ Пружинкина, автор специально

не акцентировал его психологической сложности, то в Сажине, напротив, изначально подчеркивается двойственность его натуры. Полное имя героя уже само по себе несет семантику внутренней противоречивости: Павел означает малый, Васильевич от Василий – царственный, а фамилия определенно воспринимается как знак уже перегоревшего (перегоревшей души!). Эта тема двойственности, внутреннего разлада последовательно проводится автором на протяжении всего романа. Так, с одной стороны, говорится о том, что «Сажин верил в свою миссию <...> В нем нарастала земская сила и заключались надежды будущего» [Там же: 72, 73]. А, с другой стороны, автор, словно не оставляя герою никакого шанса для осуществления надежд, наделяет его «безжизненным лицом и вялыми движениями»: «Это был худой высокий господин с длинным безжизненным лицом и вялыми движениями. В заседании он являлся в каком-то гороховом пиджаке и пестром галстук; держал себя очень рассеянно и со стороны мог показаться чудачком. Зато говорил Сажин замечательно хорошо...» [Там же: 36]; «Его безжизненное лицо оживлялось, зеленоватые глаза блестели, и он любил рассуждать, шагая по комнате и заложив руки в карманы брюк» [Там же: 72]. Даже в финальных сценах романа, когда появляется реальная надежда на благополучный исход, на возможность возрождения, автор остается верен своему видению героя и дает пространную характеристику его внутреннего состояния: «Ему было жутко и хорошо. Он сравнивал себя с нею и мучился угрызениями совести. Что он такое? Может ли он вознаградить хоть сотой долей за это налетевшее счастье? В ней каждое движение так просто и естественно, как в растении: нет ни одной фальшивой ноты или вынужденного штриха, а он полон мучительной раздвоенности и сомнений. Каждый шаг вперед выкупался внутренним разладом и разными побочными внушениями. Не было этой цельности и крепости чувства. И теперь, когда замер шум ее шагов, Сажин вдруг почувствовал поднимавшееся в глубине души знакомое чувство, и его душой овладевал страх... Как она посмотрит на него, когда первый пыл страсти минует» [Там же: 248]. И когда он уходит, чтобы принять окончательное решение, – «с опущенной головой, какой-то расслабленной, колеблющейся походкой» – совершенно очевидно, что в перегоревшем сердце героя с говорящей фамилией Сажин уже не осталось источников для живой жизни. Финал предreshен.

В красноречии маминского героя, которым он, главным образом, и очаровал окружающих, угадывается прямая параллель с Рудиным. Подобно герою Тургенева, говорившему «умно, дельно, горячо», Сажин говорит «просто, ясно, убедительно». Правда, в отличие от Рудина, как уже отмечалось ранее, он показан «при исполнении» общественных обязанностей, а не в светском салоне. Но сама сцена земского заседания выстроена таким образом, что возникают прямые аналогии с «Рудиным». В этой сцене, как и в романе Тургенева, сведены практически все персонажи, и они представлены в отношении к Сажину, находясь под обаянием его лично-

сти. Обожание доходит до идолопоклонства, на что прямо указывается в тексте: «Когда Сажин появлялся в салоне генеральши, это было настоящим торжеством. Все ухаживали за ним, а дамы преследовали тем вниманием, которое самым умным людям кружит голову. Это идолопоклонство всегда действовало на Анну Ивановну самым неприятным образом...» [Там же: 118]. «Да бабы возмутительны!.. Все раскисли... Вы замечаете, что все они влюблены в этого Павла Васильевича? Уверю вас... Толстуха Клейнгаус так и покраснеет, как свекла, когда с ней заговорит наш идол...» [Там же: 121] – замечает одна из героинь докторша Глюкозова. Спроецирована рудинская «профильная» ситуация, и далее эта ситуация будет разворачиваться в романе. «Профильность» персонажей является, с одной стороны, одним из главных средств раскрытия характера главного героя – Сажин в оценках окружающих, а с другой, – это своеобразный ключ к пониманию и того, кто оценивает, поскольку сама оценка Сажина, отношение к нему – прекрасный способ репрезентации того или иного персонажа. Так, Пружинкин беззаветно служит Сажину, растрояется в своем кумире, а на Анну Ивановну, напротив, «идолопоклонство всегда действовало... самым неприятным образом». Как будто бы точно характеризует феномен личности маминского героя старообрядка Марфа Петровна, называя его именинником: «Краснобайничать Павел Васильевич мастер, да толку из этого никакого не выйдет. <...> Летать твой Павел Васильевич летает, а садиться не умеет. Из-за чего он языком треплет? Ежели бы чин какой заслужил, медаль на шею, ну, хоть бы светлые пуговицы, а то ведь совсем зря болтается. Да и просто уж очень у вас все: поговорил, поболтал, а оно все и делается само, как по писаному. <...> И ездят смотреть как на именинника! – Это кто ж именинник-то? – А все он же, Павел Васильевич твой...» [Там же: 56-57]. Верность этого суждения, действительно, словно подтверждается в романе многими отсылками к этой характеристике, в том числе и самооценкой Сажина, например, в диалоге с Анной Ивановной: «...Нет почвы под ногами и не за что ухватиться, когда в самом себе чувствуешь эту роковую раздвоенность. Посмотрите, сколько на Руси толпится совершенно не нужных людей, и при том это не какие-нибудь обсевки, а самые способные и талантливые ... Это наше специально-русское явление. – Трагические люди, как называет Прасковья Львовна... – Именно... хотя, по-моему, вернее было бы назвать их именинниками. Это очень меткое слово, лично для меня имевшее роковое значение... У нас в каждом деле так: сначала именины, а потом тяжелое похмелье» [Там же: 236]. Однако очевидно и то, насколько разнятся эти высказывания по своему содержанию. При всей прозорливости Марфы Петровны и меткости найденного ею слова – принадлежащее ей суждение о Сажине все же в большей степени раскрывает именно ее характер, властный и жесткий, ее в чем-то, безусловно, справедливый, но достаточно примитивный, плоский взгляд на мир. Всех ближе к разгадке личности Сажина любящий его человек, способный понять и простить его. Это Анна Злоби-

на, характер которой раскрывается также через отношение к Сажину. Следовательно, создавая «Именинника», Мамин не только ориентировался на рудинский тип личности, он по-своему «наследовал» саму структуру моноцентрического романа с системой «профильной» расстановки персонажей [см.: Маркович 1984].

При этом следует иметь в виду и то, что своеобразии «Именинника» связано не только и не столько с тургеневской традицией. Роман несет на себе трагическую печать 1880-х. Более того, структурный принцип организации текста, а также разговоры о нигилистах, изображение «кружковой» деятельности с играми в издание своей газеты, с обсуждением, казалось бы, насущных социальных проблем – словом, изображение общественной активности, которая не приводит ни к чему, кроме разочарования и пустоты на душе – все это прямо отсылает нас к «Бесам» Достоевского. Мамин достаточно подробно описывает два кружка, находящиеся после любовного конфликта якобы в оппозиции по отношению друг к другу, – сажинский кружок «молодого Мохова» и кружок-салон «грезовской генеральши» Софьи Мешковой. Их деятельность – «кипение в действии пустом». Сатирическое отношение автора к моховским общественным деятелям подчеркивается «опереточной» фигурой губернатора, благоволившего «протестовавшим элементам», «снисходительно заигрывавшего» с ними: «Собственно говоря, времена были самые либеральные, и предрезающая власть даже снисходительно заигрывала с протестовавшими элементами. Притом губернатор от природы был добродушный малый и больше всего на свете интересовался театральными делами... За моховским губернатором даже установилась специальная кличка опереточного губернатора... Либерализм этого моховского губернатора простирался до того, что он подавал руку даже Щипцову, когда тот сделался редактором «Моховского Листка», и милостиво выслушивал скабрзные анекдоты Ханова, когда тот являлся на гулянье в своем официальном звании «дяди» [Мамин-Сибиряк 1989: 152-153]; «Мы вас подозреваем, наша дорогая Софья Сергеевна, – говорил обыкновенно губернатор и сладко прищуривал один глаз, как пообедавший старый кот. – Да... Вы устраиваете у себя очаг революции. – Представьте, а я и не подозревала, что это так опасно! – кокетничала генеральша. – Но вы сами по себе опаснее всякой революции» [Там же: 151-152]. Возникают аналогии с семейством фон Лембке из «Бесов», «близорукостью» губернатора и преступной наивностью Юлии Михайловны. Конечно, в романе Мамина нет такого трагически-кровавого развития событий, как в «Бесах». Но в отношении к либеральному движению и содержательно, и интонационно он близок своему предшественнику. Не случайно крах карьеры Сажина сопровождается усилением борьбы политических партий, жесткой, обнажающей человеческие пороки и меркантильные интересы. Эти партии резко сатирически, по салтыковски – именуется «старонавозной» и «новонавозной». Тон повествования становится кон-

статирующе – нейтральным, что усиливает сатирический эффект и одновременно придает скрытый драматизм, трагизм происходящему. В данном случае имеет смысл говорить об уроках Салтыкова-Щедрина: его размышлениях о «штуговских трагедиях», которыми изобилует русская жизнь [Салтыков-Щедрин 1988: 155], и о сходной позиции Достоевского по отношению к сатире, которую он блестяще реализовал в «Бесах».

Заслуживают особого внимания в этом контексте неожиданный образ священника-философа, как его называют в романе, отца Евграфа и его суждения, которые он высказывает в разговоре с Анной. В этих суждениях, как мне кажется, обозначена мысль, очень близкая пафосу «Бесов» и свидетельствующая о том, насколько в своих предвидениях и оценках Мамин оставался в русле исканий русской классики. Это мысль о том, что никакими внешними изменениями не улучшить человека, не сделать его нравственнее, добрее, а значит, и в целом, мир – не станет лучше, если увеличивать только «насущенные земные блага». Обращаясь к героине, о. Евграф рассказывает о том, как спокойно умирала бедная женщина, а затем продолжает: «Теперь вот вы, например, так полагаете: будет у вас хлеб, будет кров, будет необходимое одяние, одним словом, насущные земные блага, и сейчас будут все счастливы?... Не так ли, сударыня? <...> И в этом вы видите цель своей деятельности, а просвещение косвенно или прямо ведет к тому же. Если человек сыт, он не пойдет воровать; если у человека тепло и уютно, он не пойдет в праздничное время по кабакам – другими словами, сытая и довольная жизнь сама устранил всякие преступления... Так гласит наука о цивилизации и так говорит господин Бокль. Прогрессируют научные истины, а нравственность одна и та же от самых глубоких времен, и ни одной иоты никто еще не прибавил в ее кодекс. <...> Отчего же теперь в хороших домах, где и сыто и одето – отчего туда вкрадывается скорбь и льются напрасные слезы? <...> А следует то, с чего мы начали: бедная и простая женщина умирает со спокойной совестью, а мы будем думать, что если у всех будет тепло, то и хорошо. Внешнее еще не дает внутреннего, и, может быть, мы идем помогать людям, у которых нам самим следовало бы просить помощи...» [Мамин-Сибиряк 1989: 149]. Как тут не вспомнить сказку Салтыкова-Щедрина «Пропала совесть» или известное суждение Достоевского: «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человеке глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая остается та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, законы духа человеческого столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределимы и таинственны, что нет еще ни лекарей, ни даже судей окончательных...» [Достоевский 1980: 140]. Закономерно, что итог всему рассказанному в романе подводит именно о. Евграф своей емкой по смыслу финальной фразой: «О. Евграф, навещавший «учительш», задумчиво замечал: «Что же? Могий вместити да вместит!...»» [Мамин-Сибиряк 1989: 256].

Переклички с «Бесами» можно обнаружить не только в изображении Маминым общественно-политической борьбы и в его отношении к материалистическим идеям. При всем различии двух романов – финал «Именинника», а точнее финал жизни его главного героя явно отсылает нас к произведению Достоевского. Роман Мамина завершается самоубийством Сажина, который, подобно Ставрогину, отказывается от попытки вернуться к жизни, потому что понимает правду про себя – жить уже нечем, душа выжжена и возрождение невозможно. В таком контексте особое значение приобретают и авторские «подсказки», а именно – тема «безжизненности», лейтмотивно проведенная в описаниях внешности героя через весь роман. Эта тема прямо перекликается с портретом Ставрогина – его сравнением с восковой фигурой и проч. А безлюбовная связь Сажина с генеральшей определенно напоминает моральные эксперименты героя «Бесов». Мамину, по всей вероятности, близка и суть отношения к Ставрогину других персонажей романа. Суть эта может быть вполне охарактеризована понятием «идолопоклонство». «Идол в мире ничто» [1 Кор. 8, 4], – говорит апостол Павел. Итог жизненного пути Сажина – подтверждение истины, провозглашенной апостолом. Другое дело, что в отличие от предшественника писатель далек от религиозной метафизики. Его искания ограничены скорее вопросами этического характера, связанными с представлениями о необходимости преобразования общественной и частной жизни русского человека. Поэтому он оставляет своих героев преимущественно в сфере социально-психологической. Между тем, как все русские классики, Мамин-Сибиряк прекрасно понимает и то, как русский человек страдает от бессмыслицы жизни, понимая, что нужно не просто жить, а жить для чего-то.

Отлученный от дел, замкнувшийся в себе Сажин на несколько лет становится притягательным для «таких же выкинутых за борт людей». Он, образцовый моряк Окунев, вынужденный бросить карьеру и «закупорившийся навсегда в Мохове», поглощен и талантливый математик Корольков, «постепенно превратившийся в настоящую архивную крысу», составляют кружок, жестко называемый в романе кружком «никому не нужных людей». Собираясь вместе у Сажина и ведя разговоры о музыке, науке и других отвлеченных предметах, эти люди стремятся не только «совершенно отрешиться от «современной действительности», но, что значительно драматичнее – от живой жизни вообще. По-этому-то такое раздражение и вызывает у Окунева Анна, появившаяся вдруг в мире Сажина, который после перенесенной болезни ощутил в себе некоторое движение жизни, связанное с воспоминанием о прошлой любви к ней. Однако это движение оказывается слишком слабым, чтобы противостоять тем необратимым изменениям, которые произошли с героем и о которых он знает сам. «Оказалось, что замкнуться в себе, в узкой среде, изолированной от мира интересов, страстей, нужд, чаяний, ожиданий других людей значит потерять себя как личность, со всем, что ей принадлежит, даже со способностью

любить. Честность не позволяет ему связать жизнь Анны со своей» [Дергачев 1989: XVIII], – очень точно поясняет исследователь сущность последнего выбора Сажина – не жить.

Талантливым, но не реализовавшим себя в той или иной деятельности людям, людям, отмеченным эпохой восьмидесятых, Мамин-Сибиряк противопоставляет другой тип личности – человека долга, обладающего самым необходимым, с точки зрения писателя, качеством – умением терпеть и быть верным себе. Такой тип личности, с которым, вероятнее всего, художник связывал свои представления об идеале, воплощен в женском образе – Анне Злобиной.

Мамин продолжает галерею замечательных женских образов. Свое представление о роли женщины он вложил в уста Сажину, который произносит в романе фразу, являющуюся, по существу, ключом к пониманию характера и судьбы Анны: «Меня больше всего радуют наши русские женщины. Ведь в них все наше будущее, потому что они сделаются воспитательницами будущих поколений. Как хотите, а первые детские впечатления – это святая святых человеческой души» » [Мамин-Сибиряк 1989: 155].

Анна происходит из раскольничьей среды, однако ее характер формируется скорее вопреки происхождению и воспитанию. Религиозность героини едва обозначена, главное в ней – чувство собственного достоинства, самостоятельность в выборе жизненного пути. Ей органически чужды ложь, лицемерие, ханжество, деспотизм, которые, как показывает Мамин-Сибиряк, являются основой уклада в ее доме. Там нет любви, тепла, уважения друг к другу. Безлюбовные, холодные отношения с матерью раскрывают проблему разрушения семейных ценностей. Анна полюбила Сажина как человека значительного, достойного уважения, но ее чувство, честное и бескомпромиссное, подвергается тяжелому испытанию: любимый ею человек оказывается способен, не любя, вести любовную игру с другой женщиной. Это не сломало ее, не превратило в рабу обстоятельств. Однажды в разговоре с Сажиным Анна говорит о необходимости обретения «своей домашней маленькой правды»: «По-моему, нужно прежде всего установить свою домашнюю маленькую правду ... внешние формы придут сами» » [Мамин-Сибиряк 1989: 121]. В этих словах – своеобразная перекличка с рассуждениями о Евграфу о приоритете внутреннего, внутренней установки, совести и «самостоянья», которые только и могут спасти человека от саморазрушения, помочь ему преодолеть самые тяжкие испытания. В отличие от Сажина ей удастся справиться с горем (она не только несчастлива в своем замужестве, но еще и теряет своего ребенка) и начать жить снова, принося реальную пользу окружающим ее людям. Анна оставляет мать и мужа, становится учительницей. Роман завершается описанием, окрашенным эпической интонацией и размыкающим личную драму главной героини в пространство общей судьбы многих соотечественников: «Через год избушка Пружинкина на Дрекольной улице была снесена, а на ее месте вырос небольшой полукаменный флигелек в три

окна. В нижнем этаже поселился сам Пружинкин с глухой Антоновной и состарившимся Орликом, а вверху Анна Ивановна с Володиной – обе были преподавательницами в теребиловской школе. О. Евграф, навещавший «учительш», задумчиво замечал: «– Что же? Могий вместити да вместит!...» » [Мамин-Сибиряк 1989: 256]. Думается, что именно эти персонажи, нашедшие свою «маленькую правду» и закономерно соединенные автором в финале, сами по себе являются воплощением его жизненной и художественной философии.

Очевидно, что в образе Анны Злобиной можно усмотреть связь с тургеневскими героинями, с темой ухода из родного гнезда, разрыва с семейными традициями. Однако, в отличие от Тургенева, который намеренно создавал в своих произведениях высокий трагический и максималистский характер, Мамин – Сибиряк пытается увязать такой характер с текучей повседневностью, жизненной практикой многих русских людей.

#### **Данные об авторе:**

Наталья Викторовна Пращерук – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Уральского федерального университета (Екатеринбург).

Адрес: 620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: pnv1108@gmail.com

#### **About the author:**

Natalya Victorovna Prashcheruk is a Doctor of Philology, Professor of the Russian Literature Department of the Ural Federal University (Yekaterinburg).

#### **ЛИТЕРАТУРА**

*Дергачев И.А.* Звено в цепи // Мамин-Сибиряк Д.Н. Именинник. – Пермь: Кн. изд-во, 1989. С. V-XXXII.

*Дергачев И.А.* Д.Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х гг. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005.

*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1980. Т. 21.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Именинник. – Пермь: Кн. изд-во, 1989. (Сер. «Лит. памятники Прикамья»).

*Маркович В.М.* Между эпосом и трагедией (О художественной структуре романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Сб. статей ученых Ленинградского и Будапештского университетов. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1984. С. 49-76.

*Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: в 10 т. – М.: Изд-во «Правда», 1988. Т. 8.

*Щенников Г.К.* «Второй ряд» романов Д.Н. Мамин-Сибиряка // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2002. Вып. 5 (24). С. 29-39.

Л.Н. Житкова  
Екатеринбург, Россия

## ИСТОРИЯ И ИСТОРИЗМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА\*

**Аннотация:** На материале произведений Мамин-Сибиряка (прежде всего, повести «Охонины брови») выявляется авторская концепция историзма, рассматривается ее претворение в структуре художественного мира писателя.

**Ключевые слова:** Д.Н. Мамин-Сибиряк, повесть «Охонины брови», историзм, позиция автора.

L.N. Zhitkova  
Yekaterinburg, Russia

## HISTORY AND HISTORICISM IN MAMIN-SIBIRYAK'S LITERARY WORKS

**Abstract:** With reference to Mamin-Sibiryak's literary works and primarily *Okhonna's Brows*, a novelette, the article reveals Mamin-Sibiryak's concept of historicism and examines its implementation in the structure of the author's artistic world.

**Keywords:** D.N. Mamin-Sibiryak, historicism, author's position, author's ideal.

И.А. Дергачев в своем капитальном исследовании творчества Д.Н. Мамин-Сибиряка отмечал, что в 1890-е годы интересы писателя смещаются в сторону освоения малых эпических жанров повести и рассказа, в которых существенное место отводится исторической тематике. В этом ряду им назывались следующие произведения: повести «Охонины брови» (1892), «Братья Гордеевы» (1891), «Сказание о сибирском хане старом Кучуме» (1891), рассказы «Полонянка» (1892), «Последнее искушение» (1895), «Бабий грех» (1895) и др. [см.: Дергачев 2005: 226-234].

В указанных произведениях в той или иной форме запечатлено некоторое знаменательное историческое событие. Так, в «Охониных бровях» это пугачевщина, в «Братьях Гордеевых» – исторически важный процесс вхождения в мир русского капитализма европейской культуры, в «Полонянке» и «Бабьем грехе» – отношения русских с ордой и т.д. Следует при этом заметить, что исторические обстоятельства подаются здесь главным образом как фон, нигде не становясь специальным объектом авторского изучения. Они выполняют лишь роль некоторой декорации, в которой разыгрываются сцены жестокого противоборства человеческих страстей. Излюбленные маминские типы вписываются в заданные исторические декорации и «разыгрывают» предустановленные автором роли. Так, например, в повести «Охонины брови» это, с одной стороны, палачествующие садисты игумен Прокопьевского монастыря Моисей, заводчик Гарусов, воевода Чушкин, а с другой – дьячок Арефа, его дочь Охоня, безмянные рабочие, пленные орды, эпизодические персонажи из народа и др.

Особое место среди исторических произведений Мамин занимает повесть «Охонины брови». Автор одной из немногочисленных работ об «Охониных бровях» А.И. Филатова специальное внимание уделяет проблеме историзма, как он реализовался в русской исторической прозе конца XIX в., и определяет историзм как принцип «раскрытия в ху-

дожественном произведении глубинных явлений действительности, ее существенных сторон с точки зрения передовых идеалов эпохи» [Филатова 1974: 114]. «Передовые идеалы эпохи» – это марксистско-ленинская идеология классовой борьбы, культ восстановленного народа и т.д. В соответствии с этими установками автор статьи выстраивает концепцию повести, что, с нашей точки зрения, грубо искажает ее смысл. С позиции декларируемого историзма автор статьи довольно критично оценивает историческую литературу конца XIX в., в частности, роман Д.С. Мережковского «Юлиан Отступник», как реакционную по своей идеологии, которая изменила классической традиции историзма, в то время как повесть Мамин будто бы наследует ее.

Если использовать категорию историзма, то под ней следует, видимо, понимать некую систему представлений писателя об истории, как они проявлены в его художественном мире. Что касается категории классического историзма, о чем речь в упомянутой статье, то следует заметить, что само это понятие по своему значению не так уж аксиоматично и требует переосмысления, если в этом вообще есть научная необходимость. У авторов-классиков XIX в. (как писателей, так и теоретиков) не было единообразия в толковании проблемы «Человек и история» точно так же, как и в литературе конца века.

Попытаемся посмотреть на повесть «Охонины брови» по возможности объективно. Прежде всего, важно понять, как отражено в повести пугачевское движение, тема, которая ставится во главу угла в научной литературе о повести Мамин и трактуется как тема справедливой войны угнетенного народа с тиранией власти. Согласно подобным представлениям, данная тема будто бы обуславливает пафос повести, организует ее сюжет, выстраивает всю персонажную систему, в которой существенными выступают, по мнению исследователей [см.: Дашевский 2002], именно фигуры «богатырские» типа казака Тимохи Белоуса и др.

В отличие, например, от Пушкина, автора «Капитанской дочки», который изнутри освещает пугачевскую тему, у Мамин она дается, как уже было сказано, фоновым порядком, реализуясь в слухах, атмосфере тревожного ожидания, загадочном пере-

\* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы. Соглашение № 14.А18.21.0999.

шептывании рабочих, в мстительной угрозе крестьянина Трофима, замученного до смерти Гарусовым, а затем – воплощаясь в образе темной и страшной «шайки» злобствующих бунтовщиков.

Повествователь фиксирует довольно монотонную картину темных человеческих страстей: «Творилось что-то ужасное, непонятное, громадное, и главное – сейчас нельзя было даже приблизительно определить размеры поднимавшейся грозы» (с. 308)<sup>1</sup>; «Смута росла, как пожар» (с. 319); «...Воровские люди уже завладели Баламутским заводом, контору сожгли вместе со всеми бумагами, господский дом разграбили... На медном руднике затопили все шахты и освободили колодников, а приказчиков перебили. Народ ходит пьяный. Приставов и уставщиков перевязали и мучат всякими муками» (с. 322); «...все сбивались в одну шайку, чтобы идти на Прокопьевский монастырь. <...> Все грабят, жгут, зорят...» (с. 323). Частотные слова в описании бунтовщиков: «шайка», «сброд», «воры», «скопища». Пугачевские «скопища» пролагали себе «кровавый путь»; «сборное войско» Белоуса «могло только грабить беззащитных» (с. 333). Описываются жуткие казни пленных в орде: «Это была ужасная картина, когда из-под бревна раздавались раздравшие душу крики, отчаянные вопли, стоны и предсмертное хрипение. “Орда” выла от радости...» (с. 307).

Примечательно, что описание бунта с его оценками принадлежит авторскому дискурсу – и оценки здесь однозначно негативные. В авторском тексте возможны исторически-документальные фрагменты, что подчеркивает объективное значение изображаемого. Таковы, например, его комментарии к жестокой сцене казни башкирами пленных русских. Он пишет: «Все эти ужасы были только далеким откликом кровавого замирения Башкирии, когда русские проделывали над пленными башкирами еще большие жестокости: десятками сажали на кол... вешали сотнями, отрубали руки, обрезывали уши, морили по тюрьмам и вообще изводили всякими способами тысячи людей» (с. 307).

Каков итог войны? «Замирившийся край представлял собой, – пишет автор-повествователь, – печальную картину. Половина селитьбы пустовала, а оставшиеся в целых жители неохотно шли на старые пепелища, боясь розысков и жестокой расправы. <...> Пашни оставались непахаными, крестьянское хозяйство везде рушилось... Немалым злом являлись разбойничьи шайки... Это были осколки разбитых скопищ. У каждой являлся свой атаман, и каждая работала в свою голову» (с. 338).

Так создается обобщенный образ бунта в абсолютном соответствии с известной формулой Пушкина о русском бунте как «бессмысленном и беспощадном». Но, в отличие от Пушкина, понимавшего глубоко гуманистический мотив бунта, Мамин-Сибиряк этот аспект исключает.

Крупный план отдельных немногих представителей пугачевцев – казачий атаман Белоус и лазутчик Брехун – только конкретизируют общую небла-

гоприятную оценку, не усложняя и не корректируя ее, но скорее – упрощая, сводя к элементарному. Например, Белоус показан как далеко не богатый или героический мечтатель – таковым скорее является защитник монастыря Гермоген. Все его существо переполняет роковая страсть к Охоне, ради чего он способен забыть о своих товарищах. Белоуса как бы даже не интересует ни ситуация, ни товарищи – он поглощен своей мстительной страстью: он должен увидеть Охоню любой ценой, но не для любовного свидания, а чтобы убить ее из чувства ослепляющей ревности, что он и совершает: позднее Охоню находят «зарезанной на горе» (с. 337). Показательна эта жестокая натуралистичность, что вообще характерно для маминских сюжетов исторической тематики. Например, в «Сказании» о Хане Кучуме воссоздается эпический образ вечного воина, для которого смысл войны в войне: озабоченный проблемой наследника, он думает о том, чтобы было кому после него вести войну. Повесть написана в сказовом стиле, повествователь находится внутри сюжета рядом с «героем», и его апологетика по отношению к главному персонажу не коррелирует с какой-либо иной позицией и, следовательно, может восприниматься как объективная, совпадающая с авторской. В связи с вышесказанным логично возникает вопрос: «Не является ли война, по Мамину, аналогом жизненного процесса, стимул к каковой заложен в человеке самой природой и закреплен в социальном опыте?»

Как отмечалось, в центре повествования оказывается не пугачевский бунт и пугачевцы, но такая внешне совсем не героическая фигура, как дьячок Прокопьевского монастыря Арефа. Только его внутренний мир интересен автору, именно его образ развернут психологически, именно этот персонаж выстраивает основной дискурсивный план повествования в повести, и вокруг него группируются другие персонажи.

Образ Арефы, начиная с внешнего вида, его характер, переживания и мысли, линия поведения не вписываются в жестокий фон человеческих страстей – фон, сотворяемый обеими враждебными сторонами: он не с теми и не с другими, он – сам по себе, со своим смирением, любовью к родному монастырю, своей дьячихе, преподобному Прокопию. Он – самодостаточная величина, которая не нуждается в том, чтобы быть обремененной сверхличностными задачами.

Душа Арефы живет жизнью, которая параллельна внешней жизни и с нею соприкасается не по его выбору. И суть этой жизни – любовь. Его переполняет любовь к родным местам, дому, дьячихе и преподобному Прокопию, который для него родной и близкий человек, защитник.

«...Всё домой тянет, – говорит он, – не могу без Служней слободы жить» (с. 237); «...расстаться со Служнею слободой тяжело. Ох, как тяжело, до смертыньки!» (с. 250). «...Арефа пал на землю и долго молился на святую обитель, о которой день и ночь думал, сидя в своем затворе» (с. 255). «Обрадовалось сердце Арефы, когда он увидел родную реку...» (с. 291). Каждый раз, попадая в смертельно

<sup>1</sup> Здесь и далее в тексте все цитаты из повести приводятся по изданию [Мамин 1984] с указанием в скобках соответствующей страницы.

опасную ситуацию, он знает, что святой Прокопий не оставит в беде: «Вызволит преподобный Прокопий от неминуемой смерти» (с. 307).

С одной стороны, Арефа кажется немощным, аморфным, с другой – это цельный, по-своему сильный человек. Противоречие внешнего и внутреннего подчеркнуто в его портрете: «Сгорбленный и худой, он казался старше своих лет, но это только казалось, а в действительности это был очень сильный мужчина, поднимавший одной рукой семь пудов» (с. 237). В глубине его души живет чувство оскорбленного достоинства и даже ненависти к палачам, и он может возмущаться и даже угрожать. Так, он говорит приставу: «Я слободской человек, иду куда хочу...» (с. 286). «Искать буду с Гарусова... <...> Попомнит он у меня единоумершего хрестьянина Трофима из Черного Яру, вот как попомнит!..» (с. 295). Характерно, что он восстает в защиту другого – не себя, а позднее спасает звероподобного Гарусова от смерти, увозя его на своей кобылке от пугачевцев.

На долю Арефы выпало немало страданий, и не раз он погибал, но при этом он не становится мстителем и озлобленным бунтовщиком.

Арефа сидел в клетки судной избы у игумена Моисея, прикованный к железному пруту. Дьячок жалуется, что игумен «плюто» «истязал» его «и шелепами, и плетями, и батожем» (с. 236). Затем, по случаю освобожденный воеводой, оказывается на рудниках Гарусова, который буквально посылает его умирать в горячий цех к горну и на медный рудник. Оттуда он, понуждаемый насильно рабочими, совершает с ними под угрозой расправы побег, но возвращается за своей кобылкой, вспомнив о ней. Ему удается уйти от бунтовщиков, но в конце концов волею случая оказывается у них, и во время осады монастыря его обнаруживают по ту сторону монастыря его защитники, но верно и однозначно объясняют ситуацию: Арефа оказался там «не своей волей».

В финале повести, когда пугачевцы уже отошли, инок Гермоген нашел плачущего Арефу на паперти храма. «Как он попал в монастырь и когда – никто и ничего не мог сказать» (с. 337). Его присудили к пострижению, чему он был несказанно рад. «Слава Богу, – проговорил Арефа перекрестившись. – Давно бы так-то, так оно бы лучше» (с. 339).

Именно такие светлые души, как душа дьячка Арефы, исполненная божественного света, любви, сохраняют в человечестве его богоподобный образ и помечают собой те начала добра, которым только и жив этот мир.

Особый вопрос – это название повести «Охонины брови». Конкретная черта внешности дьячковской дочери Охони – «сросшиеся брови» – вынесена в заглавие и метафорически запечатлена в названии

#### **Данные об авторе:**

Людмила Николаевна Житкова – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Уральского федерального университета (Екатеринбург).

Адрес: 620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

#### **About the author:**

Lyudmila Nikolaevna Zhitkova, PhD, Associate Professor of the Russian Literature Department of the Ural Federal University (Yekaterinburg).

окрестных гор, когда-то поросших вековым мхом, от которого теперь остались одни пни. Здесь важен авторский комментарий о том, что «такие брови росли, по народному поверью, только у счастливых людей» (с. 240). Но счастья не случилось ни у Охони, ни у других персонажей повести, ни в народной смуте, ни в судьбах бунтарей. Заголовок, таким образом, имеет символично-драматический смысл.

Вынесенное в заголовок имя Охони предполагает особый статус персонажа. Она, действительно, появляясь в начале повести, как бы завязывает острую интригу, когда сталкивается с роковой личностью Белоуса, с одной стороны, и всемогущим воеводой – с другой. Но Охоня почти сразу же и «сходит со сцены» – и в дальнейшем читатель получает лишь отрывочную информацию о ее жизни, что во всех отношениях разочаровывает читателя. Изначально ей задан автором сильный и дерзкий характер. Однако главным поступком ее жизни становится уход к престарелому воеводе на содержание, причем, как негодует Белоус, по собственному выбору. Она забывает и родителей и по большому счету прерывает связи со всем родным ей миром. Такой персонаж, очевидно, не соответствовал статусу главной героини, и генеральной повествовательной линией был избран сюжет Арефы, что свидетельствует о резком смещении авторской точки зрения.

В качестве последних выводов из наблюдений над повестью «Охонины брови» можно констатировать следующее. Вал истории увлекает и поглощает человека, сознание которого между тем не способно освоить совершающееся. Складывается в некоем роде абсурдная ситуация. Этот процесс подчиняется, видимо, некоторым внутренним законам, один из которых для Мамина очевиден и универсален – это закон борьбы сильных и слабых, аналогичный закону видовой борьбы в природном мире, по Дарвину.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

*Дашевский В.А.* «Охонины брови» Д.Н. Мамина-Сибиряка. Жанрово-стилевое своеобразие повести. Литературные традиции // Творчество Д.Н. Мамина-Сибиряка в контексте русской литературы: Материалы научно-практической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Д.Н. Мамина-Сибиряка, 4-5 ноября 2002 г. – Екатеринбург, 2003. С. 37-44.

*Дергачев И.А.* Д.Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х годов. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Черты из жизни Пепко: Роман и повести / подг. текста и коммент. И.А. Дергачева. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1984.

*Филатова А.И.* Повесть Д.Н. Мамина-Сибиряка «Охонины брови» и историческая проза 90-х годов // Русская литература 1870–1890 годов / Урал. гос. ун-т; отв. ред. И.А. Дергачев. – Свердловск, 1974. Сб. 6. С. 103-114.

Е.Е. Приказчикова  
Екатеринбург, Россия

## МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА «ВОСТОЧНЫХ ЛЕГЕНД» Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА И ЕЁ СВЯЗЬ С ПРОБЛЕМАТИКОЙ ЦИКЛА\*

**Аннотация:** В статье исследуется мифологическая символика «восточных легенд» Д.Н. Мамина-Сибиряка, рассмотрение которой способствует лучшему пониманию проблематики данного цикла. Автор приходит к выводу, что через анализ мифологической символики можно проследить эволюцию любовной темы в «восточных легендах» Д.Н. Мамина-Сибиряка, соответствующую различным этапам становления человеческой цивилизации.

**Ключевые слова:** «восточные легенды», мифологическая символика, цикл.

E.E. Prikazchikova  
Yekaterinburg, Russia

## MYTHOLOGICAL SYMBOLISM OF D. MAMIN-SIBIRYAK'S "EASTERN LEGENDS" AND ITS CONNECTION WITH PROBLEMS OF THE SERIES

**Abstract:** The article deals with mythological symbolic of D. Mamin-Sibiryak's "eastern legends", that contributes to better comprehension of problems of the legend series. The author comes to the conclusion that by analyzing mythological symbolic of the legend series we can trace evolution of love topic in "eastern legends" that is in accordance with different stages of formation of the human civilization.

**Keywords:** "eastern legends", mythological symbolic, legend series.

«Восточные легенды» Д.Н. Мамина-Сибиряка вышли в качестве отдельного издания в 1898 году. Некоторые критики поспешили увидеть в них образец «фольклорного творчества» писателя. Например, критик «Русской мысли» А.Е. Алекторов в рецензии на книгу легенд Мамина-Сибиряка с уверенностью заявлял: «Мамин-Сибиряк передает стародавние сибирские сказания, в которых вымыслы народной фантазии тесно переплетаются с подлинными историческими преданиями, сохранившимися в памяти зауральных инородцев» [Алекторов 1998: 179]. Критик был уверен, что Мамин только «собрал пять легенд, придал им изящную литературную форму, причем мастерски сохранил дух и тон киргизов, сложивших эти повествования» [Алекторов 1898: 179]. Подобные утверждения вызвали справедливое негодование писателя, который 31 мая 1898 года в письме к В.А. Гольцеву, редактору «Русской мысли» «жаловался» на похвалы Алекторова, который «приписал мне только роль собирателя, не мог отличить авторского (курсив Мамина. – Е.П.) от народного творчества» [Д.Н. Мамин – В.А. Гольцеву 1914: 313]. Сам Мамин-Сибиряк решительно утверждал, настаивая на своём авторстве: «Если что мной заимствовано, то исключительно только язык, восточные обороты речи и характерные особенности в конструкции самой темы. Из истории взята только основа легенды о Кучуме, за исключением завязки. Все остальное, т.е. содержание всех "Легенд", характеристики действующих лиц, типы и завязки всецело принадлежат мне, никакими посторонними материалами я не пользовался и ничего не "собирал"» [Д.Н. Мамин – В.А. Гольцеву 1914: 313]. Объясняя же В.А. Гольцеву общий замысел своего цикла, Ма-

мин-Сибиряк пояснял: «Книжка легенд образовалась по следующему поводу. Меня поразил шекспировский тип хана Кучума, и я хотел написать на эту тему историческую трагедию. Пришлось заняться историей и этнографией, а главное – языком. Пришлось сделать так: для трагедии я решил написать сначала легенду о Кучуме, а чтобы написать эту легенду, пришлось написать в смысле упражнения остальные» [Д.Н. Мамин – В.А. Гольцеву 1914: 313].

Попробуем понять замысел писателя, заставивший его выделить именно эти произведения в отдельный сборник, рассматривая их как единый завершённый цикл.

В сборнике 1898 года, равно как и в классическом 12-томном Собрании сочинений Мамина-Сибиряка, выпущенном в издательстве А.Ф. Маркса (Пг., 1917), «восточные легенды» расположены в следующем порядке: «Майя», «Баймаган», «Лебедь Хантыгая», «Слезы царицы», «Сказание о сибирском хане, старом Кучуме». В таком расположении текстов присутствует внутренняя логика: цикл начинается с самой сильной маминской легенды о любви «Майи», в середине цикла расположен философский «Лебедь Хантыгая», посвященный поиску смысла жизни. Завершает же цикл «Сказание о сибирском хане, старом Кучуме», представляющее собой авторский вариант исторического предания об одной из самых трагических страниц жизни Сибирского ханства – его покорении Белым царем. Более слабые по замыслу произведения – «Баймаган» и «Слезы царицы» – расположены в середине сборника между доминантными текстами.

Если посмотреть на легенды с точки зрения хронологии их создания, то окажется, что первой «восточной» легендой Мамина-Сибиряка была «киргизская сказка» «Баймаган». Ещё в 1886 году Мамин-Сибиряк представил «Баймагана» для пуб-

\* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы. Соглашение № 14.А18.21.0999.

личного чтения в «Общество любителей российской словесности», членом которого он был в это время избран. Затем были написаны «Слезы царицы», потом – «Сказания о сибирском хане, старом Кучуме». И уже в самом конце создавались такие шедевры творчества писателя, как «Лебедь Хантыгая» и, наконец, «Майя», которые явно не соответствуют маминскому определению «упражнений».

Именно хронологический принцип рассмотрения текстов легенд позволяет увидеть внутреннюю эволюцию взглядов Мамина-Сибиряка на основную тему, объединяющую все эти произведения в единый цикл.

Этой основной темой является, безусловно, тема любви. Это не случайно, так как именно во время работы над большинством произведений цикла Мамин-Сибиряк находился во власти самой большой страсти в своей жизни – любви к драматической актрисе М.М. Абрамовой, блиставшей на екатеринбургской сцене в ролях Медеи, Далилы, Василисы Мелентьевой, Катерины, а с января 1891 года ставшей гражданской женой писателя. Свидетельства этой любви мы находим не только в письмах Мамина-Сибиряка, но и в воспоминаниях всех знающих его людей. Так, журналистка «Екатеринбургской недели» Н.В. Сигова, освещавшая екатеринбургский театальный сезон 1890 года, характеризовала чувство, охватившее Мамина-Сибиряка, следующим образом: «Любовь Мамина все возрастала, превращаясь в безумную, неудержимую страсть, разрушающую все преграды» [Мамин-Сибиряк в воспоминаниях... 1962: 154].

В уста Мамина-Сибиряка мемуаристка вкладывает следующее признание: «Разве страстная любовь не делает человека более сильным, решительным, уверенным в себе, готовым на борьбу за свои убеждения, особенно если их разделяет любимая женщина» [цит. по: Мамин-Сибиряк в воспоминаниях... 1962: 154]. Интересно, что подобные чувства, о которых говорит писатель, испытывают и герои его легенд, написанных после встречи с прекрасной актрисой (например, хан Кучум из «Сказания» и хан Сырымбет из «Майи»).

Отечественные исследователи творчества Мамина-Сибиряка, например, И.А. Дергачев и Л.С. Соболева обращали внимание на то, какое влияние оказала философия А. Шопенгауэра, в частности, его работа «Мир как воля и представление» на мировоззрение уральского писателя. Так, И.А. Дергачев замечал, что в записных книжках Мамина «встречаются... заметки по тексту книги Шопенгауэра “Мир как воля и представление”», которые «интересовали его не сами по себе, а, прежде всего, как источник, откуда можно черпать мысли для некоторых произведений» [Дергачев 1981: 155]. Л.С. Соболева проецирует взгляды немецкого философа на проблематику «Сказания о сибирском хане, старом Кучуме», замечая, что «в содержании любовной линии сюжета явно чувствуется переключки с типическими положениями философа Шопенгауэра» [Соболева 1989: 58].

На наш взгляд, можно даже предположить, что во всех трех первых легендах Мамина-Сибиряка (от

«Баймагана» до «Сказания...») в качестве философской основы произведений выступает книга Шопенгауэра. Однако этот идейно-философский аспект «восточных легенд» писателя находится в неразрывной связи с мифологической символикой цикла, которая свидетельствует о глубоком знании писателем восточной ментальности и традиций восточной культуры в целом. Известно, что в 1889 году Мамин-Сибиряк, уже будучи членом «Общества любителей российской словесности», обратился к «Обществу» с просьбой выдать ему «открытый лист», чтобы он, каждое лето путешествуя по Уралу, мог официально заняться «сбором песен, сказок, поверий и других произведений народного творчества» [Каталоги фондов 1949: шифр 15408]. При этом писатель подчеркивал, что и до этого момента не упускал случая «записывать все, что касается этнографии и вообще бытовой обстановки этого обширного и разнообразного края» [Каталоги фондов 1949: шифр 15408].

15 апреля 1889 года Мамин-Сибиряк получил от «Общества любителей российской словесности» свидетельство на «право собирания песен и других произведений народной словесности».

Ориентальные интересы Мамина-Сибиряка вполне соответствовали ситуации, которая сложилась в России на рубеже XIX–XX веков, так как именно «начало XX века... стало для русской культуры периодом... вдумчивого отношения, переоценки и открытий инонационального мира как в историческом, социально-бытовом, так и в культурно-эстетическом аспектах» [Русская литература и Восток 1988: 69]. Этим «инонациональным» миром для Мамина-Сибиряка 80–90-х годов XIX века стал мир Востока, простирающийся от киргизских (казахских) степей до берегов Иртыша. Перефразируя слова А. Блока: «... у Лермонтова был свой Восток, у Полонского – свой, и у Бунина – свой, настолько живо, индивидуально и пышно его восприятие» [Блок 1962: 142], – можно сказать, что «свой Восток» был и у Мамина-Сибиряка. Этот Восток был наполнен для писателя оригинальной мифологической символикой, позволяющей в значительной степени углубить наши представления об эстетическом значении «восточных» легенд в творчестве писателя.

Обратимся к первой «восточной легенде» цикла – «киргизской сказке» «Баймаган». В литературоведении XX века это произведение рассматривалось с точки зрения тех социальных проблем, которые ставит в нем писатель [см.: Дергачев 1973: 110]. Между тем проблематика «Баймагана» намного сложнее. С одной стороны, она напрямую соотносится с философскими воззрениями Шопенгауэра относительно противопоставления воли и представления как антитезы «половых органов», являющихся «фокусом воли и... мозга, представителя познания» [Шопенгауэр 1998: 420]. «Воля» героя в «Баймагане», по концепции Шопенгауэра, находится в зачаточном состоянии, так как она не одушевлена тем главным, что оправдывает ее существование и ее власть над людьми, – мечтой о продолжении рода, представляющей «животворящее начало, обеспечивающее времени бесконечную жизнь» [Шопенгауэр

1998: 421]. Однако, с другой стороны, чтобы нагляднее представить это противопоставление, Мамин-Сибиряк использует не только шопенгауэровскую символику сна, но и зооморфную символику лошади как ключевого архетипа данной легенды, связанного с этимологическими мифами о происхождении степняков<sup>1</sup>.

Главный герой легенды Баймаган в начале произведения живет чисто «животной» жизнью, мечтая лишь об удовлетворении своих материальных потребностей. Синонимом абсолютного счастья для него является жизнь его хозяина Хайбибулы, у которого «все много», который «как сыр в масле катается» [Мамин-Сибиряк 1917: 199]. Предел мечтаний для героя – 100 лошадей и 500 рублей, необходимых ему для того, чтобы заплатить калым за красавицу Гольдзейн, дочь Хайбибулы. Однако в экспозиции легенды (до сна-бреда больного Баймагана) основным движущим мотивом поведения героя, как ему кажется, является любовь к дочери хозяина, олицетворяющей для него счастливую и богатую жизнь. Ради своей любви он рискует жизнью, согласившись обезжать гнедого иноходца.

Процесс самопознания героем своей подлинной «воли» начинается у Баймагана лишь после того, как он падает с иноходца и лежит в бреду в своем дырявом коше. Именно в этот момент герой погружается в сон, символический смысл которого заставляет вспомнить шопенгауэровские рассуждения о природе сновидения: «Жизнь и сновидения – это страницы одной и той же книги...». По Шопенгауэру, «жизнь – долгое сновидение» [Шопенгауэр 1998: 480]. Продолжая мысль философа, можно сказать, что сон – короткая жизнь.

Именно за время этой «короткой жизни» (сна) Баймаган познает истинную цену той «настоящей» жизни, к которой он стремился с детства. При этом чрезвычайно актуализированной в тексте легенды оказывается мифологическая символика коня, так как «сон» главного героя был вызван именно неудачной попыткой обезжать гнедого иноходца. В «Словаре символов» Х.Э. Керлота «конь соответствует необузданным страстям и инстинктам», это «символ животного в человеке, а именно силы инстинктов» [Керлот 1994: 256]. В «Словаре символов» Д. Тресиддера лошадь – «символ животной жизненной силы...» [Тресиддер 1999: 201].

В свете этих символических ассоциаций становится очевидным, что первое испытание, которое проходит герой в легенде, по сути дела является поединком героя с самим собой, вернее, со своей чувственной, животной природой. Конь в легенде выступает как своеобразное alter ego человека, а человек становится мифическим кентавром в сцене, когда «лошадь и человек боролись отчаянно несколько часов».

Однако, едва не став причиной физической гибели главного героя, иноходец «пробуждает» ду-

ховное начало Баймагана, который в своем символическом сне видит все последствия той «счастливой» жизни, к которой он так долго стремился.

Во сне героя оказалось, что основным стремлением души Баймагана, так же как и души его хозяина Хайбибулы, было не просто стремление к богатству, но прежде всего стремление к обладанию молодой красивой женской плотью, так как вместе с уходом юности жена превращается в ненужную для мужа вещь, теряет свою цену. Так произошло со старой Ужиной, матерью Гольдзейн и женой Хайбибулы, который «уж двух жен в гроб заколотил» [Мамин-Сибиряк 1917: 200], и теперь пришла очередь третьей, так как «старый волк любит молодую козлятину» [Там же]. Судьбу Ужины впоследствии разделяет красавица Гольдзейн, ставшая во сне женой Баймагана. После того как Хайбибула заметил зятю, что Гольдзейн у Баймагана «будто... постарела» [Там же: 205], герой начинает заглядываться на жену работника Газиза Макен, сохранившую юную привлекательность, а впоследствии начинает вождельно мечтать о 14-летней младшей жене Хайбибулы Аяш. Примечательно, что идея продолжения рода, столь важная для культурно-исторического сознания киргизов<sup>2</sup>, в легенде полностью отсутствует.

Такое направление «воли» героя приводит к тому, что он не выдерживает в легенде и второго испытания – испытания человечностью, отказав в просьбе о помощи старой Ужине, выгнанной мужем, которой он раньше обещал покровительство. Герой оставляет ее на произвол судьбы, а ведь возможно, что именно через ее молитвы аллах «бросил росинку счастья» [Там же: 201] на Баймагана.

Третье испытание Баймагана – испытание «кровью» Хайбибулы – выдержано Маминим-Сибиряком в традициях русской классической литературы, прежде всего романов Ф.М. Достоевского. Так, эпизод, когда замахнувшийся на спящего старика ножом герой неожиданно видит смеющееся беззубым ртом старческое лицо, поразительно напоминает сон-бред Раскольникова, в котором он еще раз переживает совершенное им убийство старухи-процентщицы. Третье испытание Баймаган выдерживает: его готовая нанести удар рука повисает как плеть. Последнее чувство героя во сне – ощущение открывшихся на голове старых ран от лошадиных копыт, когда жизнь начинает покидать Баймагана вместе с горячей кровью. Эта вытекающая из героя «дурная кровь» становится залогом его будущего перерождения, пробуждения от сна «животного» существования. Не случайно в мифологической традиции кровь рассматривается как ритуальный символ жизненной силы», содержащий в себе «дух личности» [Тресиддер 1999: 173]. Герой возвращается к реальной жизни с сознанием, что он «дурной человек» [Мамин-Сибиряк 1917: 206], так как «думал всегда о себе» [Там же: 207], а теперь ему «жаль всех людей» [Там же], поскольку аллах показал ему его собственную душу. Легенда обры-

<sup>1</sup> Как утверждает Г.Н. Потанин в «Очерках северо-западной Монголии», на которые ориентировался Мамин-Сибиряк, степняки произошли от женщины, которая при родах схватилась за лошадиную гриву.

<sup>2</sup> В записной книжке Маминим-Сибиряка есть запись, что киргиз должен помнить 7 поколений своего рода.

вается в тот момент, когда «задумчивый и печальный» [Там же] после своей болезни Баймаган женится на любящей его Макен, на которую он раньше не обращал внимания, очарованный гордой красотою Гольдзейн.

В результате в финале легенды появляется надежда, что идея продолжения рода хотя бы в перспективе восторжествует в крайне жестоком мире этой «киргизской сказки». Эта жестокость ярче всего проявляет себя в полном отсутствии у героев родственных чувств, человеческого отношения друг к другу. Мир легенды – это мир, где дочь отказывает матери в куске хлеба (отношения Гольдзейн с Ужиной), мать советует герою предпочесть ее дочери бедную Макен, так как у дочери «волчья кровь» [Там же: 201], отец призывает зятя выгнать из коша свою состарившуюся дочь и взять себе жену работника Макен, так как та выглядит моложе. Наконец, зять идет убивать тестя, чтобы отнять у него молодую жену. В этом мире нет места детям, и такой мир не может считаться справедливым.

Жестокость по отношению к детям, их убийство станет одной из причин трагедии героев следующей легенды Мамина-Сибирика – «Слезы царицы». Эта легенда представляет собой наиболее яркий образец «восточного текста». В ней реализуется один из важнейших мотивов восточного фольклора – притязания старого хана на юную красавицу, сердце которой отдано молодому красивому батыру (любимый треугольник Узун-хан – Кара-Нингиль – Джучи-Котэм). Однако эта традиционная сюжетная коллизия осложняется у писателя современной нравственно-этической проблематикой – конфликтом между личным счастьем человека и требованиями государственной морали.

Ещё И.А. Дергачев обратил внимание на то, что уже «в первой записи (речь идет о записных книжках писателя. – Е.П.), относящейся к сюжету легенды, Мамин-Сибирик указал на зерно, из которого выросла тема» [Дергачев 1973: 118]. Эта запись представляет собой одну фразу – «Как плакала Екатерина Великая о Мамонове» [Удинцев 1966: 15]. Чтобы понять замысел писателя, необходимо вспомнить историческую коллизию русской жизни, которая заинтересовала Мамина-Сибирика при работе над данной легендой. Алексей Мамонов, 27-летний красавец и придворный щеголь, стал фаворитом 57-летней русской императрицы Екатерины II в 1786 году. Однако через три года, тяготясь своим положением и «считая житие свое тюрьмою», он влюбляется в юную княжну Д.Ф. Щербатову и просит императрицу разрешить ему жениться на ней. В «Дневнике» статс-секретаря Екатерины II А.В. Храповицкого подробно зафиксированы драматические коллизии этих отношений, о чем, конечно, знал Мамин-Сибирик. 20 июня 1789 года Храповицкий записывает такие слова императрицы: «Бог с ним! Пусть будут счастливы <...> Я простила им и дозволила жениться» [Храповицкий 1990: 195].

Итак, Мамина-Сибирика привлекла следующая трагическая коллизия: старая самовластная царица полюбила молодого подданного, который со временем начинает тяготиться этой любовью, считая себя

пленником царицы. Он полюбил молодую женщину из окружения царицы и признался в этом повелительнице. Как поступит в такой ситуации женщина, наделенная максимальной государственной властью? Казнит или помилует? Екатерина II милует.

В легенде «Слезы царицы» ситуация в значительной мере осложнена. Вместо пожилой императрицы Екатерины молодая красавица-ханша, сохранившая девственную чистоту, так как возделевший ее старый Узун-хан был убит своим ближайшим советником Джучи-Котэмом еще в их первую брачную ночь. Имя царицы – Кара-Нингиль – переводится как «черный жемчуг», который имеет совершенно особую символику в культурной традиции Востока. По Тресиддеру, жемчуг – «символ... света... невинности и девичьей чистоты» [Тресиддер 1999: 97]. Что же касается черного цвета, то в большинстве культур он «символизирует тьму смерти, невежество, отчаяние, горе... скорбь и зло... и зловещие предсказания... Черный также считается цветом мщения в исламе» [Тресиддер 1999: 410]. Эта мифологическая символика черного жемчуга удивительным образом накладывается на судьбу царицы. Воплощение абсолютной красоты, выбранная в жены старому Узун-хану из 1000 лучших девушек государства, она сама принадлежит к старинному ханскому роду, уничтоженному ее будущим мужем. Кара-Нингиль против своей воли становится орудием мщения в руках ханского советника Джучи-Котэма, явившись причиной гибели старого хана. Что касается символики жемчуга как олицетворения невинности и девичьей чистоты, то Кара-Нингиль вплоть до своей роковой любви к Аланче-хану воплощает собой идеальный тип девственницы, что помогает ей в легенде сохранять свою неправдоподобную вечную красоту, ревниво охраняя, по словам поэта Гафиса, «лед своей девичьей гордости» [Мамин-Сибирик 1917: 227]. Так продолжалось до тех пор, пока царица не позволила себе влюбиться в младшего сына убитого хана, который чудом остался жив после кровавой резни, устроенной Джучи-Котэмом, чтобы, по обычаю, устранить всех возможных претендентов на престол. В этой резне погибли 100 сыновей хана, и только 10-летнему Аланче-хану удалось спастись.

Впоследствии он попадает в руки Джучи-Котэма, и только слезы царицы, не желающей стать виновницей гибели еще одного ребенка, заставляют Джучи-Котэма пощадить его, сделав пленником одного из прекрасных ханских садов. Когда мальчик превратился в прекрасного юношу, стройного, как молодой тополь, с гордой осанкой и горячими глазами, молодая царица влюбляется в своего узника. Однако не в силах побороть свою гордость и зная, что юноша заочно ненавидит царицу, убившую всех его братьев, Кара-Нингиль начинает встречаться с ним в саду под видом простой аячки, служанки царицы. Но, позволив себе стать женщиной всего на одну ночь, сняв с себя на миг бремя царской власти, она невольно пробуждает жажду власти в юном узнике Зеленого дворца, понявшего, каких высоких наслаждений он был лишен по воле жестокой царицы Кара-Нингиль. Аланча-хан нару-

шает клятву, данную простой аячке, и, отпущенный ею на охоту, бежит и поднимает восстание против ненавистной ему царицы. Он преследует ее, чтобы поймать и казнить так же, как в свое время был казнен его отец. Однако делает это не из-за мести за отца, которого он по существу не знал (он один из сотни сыновей, рожденных от разных матерей-наложниц!), но потому что этого требует обычай. Не желая просить пощады у любимого, царица Кара-Нингиль, плача в последний раз, бросается в пропасть с вершины Куз-Тау, и только тогда Аланча-хан, вздрогнув от ужаса, узнал в гордой царице простую аячку, которая подарила ему свою первую и последнюю девичью любовь. Так, спустя более двух тысячелетий, в легенде Мамина-Сибиряка отозвалась библейская «Песнь песней» царя Соломона: «Запертый сад – сестра моя, невеста, заключенный колодец, запечатанный источник». Царица бросается в пропасть со скалы-крепости, где она умирала от жажды, но сама жажда носит в легенде также символический характер. Это не только физическая жажда, от которой умирают кони беглецов; их страдания описаны Маминым-Сибиряком с поразительным драматизмом и сочувствием. Царица умирает, прежде всего, от жажды духовной, так как ее сердце до конца так и осталось «запечатанным источником». Не случайно влюбленный в нее Джучи-Котэм говорит, обращаясь к царице: «Ты, моя Голодная степь!» [Мамин-Сибиряк 1917: 239]. Чтобы понять смысл этого высказывания, следует обратить внимание на следующий факт.

В «Слезях царицы» в большей степени, чем в других легендах этого цикла, актуализирована мифологическая символика пространства, фитоморфных мифологических символов, создающих неповторимую восточную ауру этого произведения. Это позволяет создать в легенде одну из самых стройных в русской литературе рубежа веков символических моделей восточной жизни, основывающихся на прочной мифологической основе. Именно это обстоятельство ввело в заблуждение первых критиков Мамина-Сибиряка, того же А.Е. Алекторова, которые увидели в сборнике настоящие восточные легенды, собранные и отредактированные писателем.

Само название легенды «Слезы царицы» связано с ономастической легендой, в соответствии с которой её слезы дали название цветам, растущим на камнях у подножия горы Куз-Тау. В соответствии со «Словарем символов» Д. Тресиддера, в «восточных религиях цветы... символизируют расцвет духовной жизни» [Тресиддер 1999: 402]. В легенде Мамина-Сибиряка цветы – один из важнейших мифологических символов царицы Кара-Нингиль, сопровождающих ее от рождения до смерти.

Цветы символизируют собой, прежде всего, ее душу в разные периоды жизни, так как, по Керлоту, сам цветок – «архетипический образ души» [Керлот 1994: 560]. Так, «лесные цветы» гор олицетворяют невинные мечты ее детства, когда она «росла, как росли кругом лесные цветы и пахучие горные травы» [Мамин-Сибиряк 1917: 218]. Пышные цветы Зеленого города, который она увидела, став невестой хана, символизируют новое состояние ее души,

когда «молодое сердце рвалось от радости в ожидании неизвестного будущего» [Там же: 220]. Ханский дворец, лишенный цветов, где царствует неприступная царица Кара-Нингиль, скрывает в себе тайну страшного убийства 100 сыновей хана, и когда царица приказывала тайно доставлять ей цветы, то «они умирали на ее глазах, точно на них дохнул холодный северный ветер» [Там же: 225]. Даже любовь к Аланче-хану не избавляет царицу от этого проклятия. Например, во время бегства царицы из дворца, который осаждают войска Аланчи-хана, везде, где она проезжала, «все цветы умирали сейчас же, точно за ними по пятам летела сама смерть. Это было страшное проклятие, которое она уносила с собой из Зеленого города» [Там же: 233]. И только в момент трагической гибели царицы ее слезы – кровь и душа её прежде смертоносных глаз – дают жизнь цветам, которые нигде в мире больше не растут.

Очень интересна символическая география легенды. Символом роскошной материальной культуры Востока является Зеленый город, в центре которого стоит ханский дворец, окруженный со всех сторон зелеными садами. Зеленый цвет города далеко не случаен. По Тресиддеру, зеленый цвет представляет «позитивный символ... повсеместно ассоциируется... с весной, молодостью, обновлением, свежестью, плодородием и надеждой... в исламском мире... он был священным цветом Пророка и Божьего провидения» [Тресиддер 1999: 108].

Однако, учитывая знакомство Мамина-Сибиряка с буддийской философией жизни, о чем еще будет сказано ниже, можно предположить знание писателем и буддийской символики зеленого цвета, когда темно-зеленый символизирует собой цвет жизни, в то время как бледно-зеленый является оттенком смерти. Зеленый город сыграл двойственную роль в судьбе Кара-Нингиль. С одной стороны, он вызволил ее из забвения одиночества Голодной степи. Но, с другой стороны, Зеленый город наградил ее проклятием смерти, которая преследовала ее до тех пор, пока царица, спасаясь от погони, не вернулась на суровую и бесплодную землю своей юности.

Центром Зеленого города в легенде является ханский дворец, окруженный садами. Если дворец практически во всех культурных традициях символизирует собой центр вселенной – «неподвижный перводвижитель» [Керлот 1994: 169], то сад на Востоке, по Тресиддеру, «мифический образ рая», «метафора любовного рая, созданного влюбленным» [Тресиддер 1999: 319-320]. Эти определения применимы к маминской символике садов Баги-Дигишт («райский сад») и Лагафет-Намах («книга прелести»). Сады наслаждения, напоминающие мусульманский рай – джанну, в них собраны были «красавицы со всего Востока» [Мамин-Сибиряк 1917: 214], «ждавших по целым годам, на которую из них падет ласковый ханский взгляд, – так цветы ждут ночной росы» [Там же].

По легенде к северу от Зеленого города находится Голодная степь – символ жестокости и бесчеловечия верховной власти: «Когда-то здесь была цветущая страна, но Узун-хан завоевал ее, разрушил

города, одну часть жителей перебил, а остальных выселил в другие области» [Мамин-Сибиряк 1917: 216-217]. Однако пустыня в символическом отношении не только олицетворение бесплодия, но и «наиболее благоприятное место для божественного откровения», когда «жгучая засуха является климатом... чистой, аскетической духовности» [Керлот 1994: 427]. Носителем такой духовности выступает в легенде столетний старик Байгыр-хан, «один из князей царившего когда-то в Голодной степи ханского рода, истребленного Узун-ханом» [Мамин-Сибиряк 1917: 217], ставший воспитателем маленькой Кара-Нингиль. Поэт и мудрец, Байгыр-хан «сначала... хотел мстить Узун-хану, потом стал думать, что за него отомстят другие и, наконец решил, что за сделанную несправедливость заплатит кровожадному завоевателю сам Бог» [Там же]. И эта Божественная месть, в конце концов, действительно осуществляется.

Завершающим топосом легенды являются горы, где в одной из пещер прошло детство Кара-Нингиль. Горы во всех мифологических системах символизируют собой «духовную высоту и центр мира» [Тресиддер 1999: 62], рассматриваются в качестве «вместилища божественного вдохновения» [Жюльен 2000: 79]. Что же касается пещеры, то это «символ убежища, укрытия, а также символ материнской утробы, рождения и возрождения, начала и средоточия жизни, центр мироздания» [Тресиддер 1999: 277-278]. Именно в горах, в пещере прошли детские годы Кара-Нингиль, именно в горы она возвращается перед своей гибелью, познав справедливость слов мудреца Байгыр-хана: «Наши несчастья только велики для нас самих, а если смотреть на них издали, то делаются все меньше и меньше <...> Труднее всего быть царем для самого себя... и бояться нужно тоже одного себя» [Мамин-Сибиряк 1917: 234]. Умирая от жажды на вершине неприступной горы Куз-Тау, когда «все небо казалось кровавым, а звезды смотрели с него страшными огненно-красными глазами» [Там же: 239], царица теряет свою изумительную красоту, но взамен получает духовную мудрость, чувствуя, что «ей вдруг сделалось жаль этих безумцев с Аланча-ханом во главе, которые с торжеством и радостью готовятся схватить высохшую от жажды добычу, а найдут одного сумасшедшего Байгыр-хана» [Там же: 240]. Очень поздно, но прозрение наступает и для Аланчи-хана. Когда он узнал, что любимая им аячка и царица Кара-Нингиль – одно лицо, то «велел похоронить Кара-Нингиль на вершине Куз-Тау», а «Байгыр-хана оставить в его пещере, где он жил раньше» [Там же]. Так царица Кара-Нингиль поднялась на высоту, которая была недоступна ей, когда она была владычицей Зеленого города, а мудрый Байгыр-хан остался хранителем мудрости Голодной степи и «мертвой тишины теснившихся кругом гор» [Там же: 218].

Итак, в отличие от «киргизской сказки» «Баймаган», в мир легенды «Слезы царицы» уже пришла любовь, но эта любовь эгоистична, она бесплодна, так как основана на гордости, мести, стремлении к власти. Она разделяет людей на цариц и простых

аячек, ханов и пастухов. И только цветы, рожденные от последних слез царицы Кара-Нингиль, выросшие на голых камнях, дают надежду на расцвет новых, более гуманных отношений.

Однако сила любви, которую испытывает Кара-Нингиль, является скорее все же исключением из правил в том жестоком мире, в котором живут герои легенды. Воспоминания о такой любви присутствуют только в песнях старого Байгыр-хана, и эти песни напоминают людям «железного века» об утраченных радостях «века золотого»: «...и Аланча-хан прослезился, слушая песни Байгыр-хана» [Там же: 237].

Последней легендой, в которой реализуется шопенгауэрская теория любви, является «Сказание о сибирском хане, старом Кучуме». В отличие от двух первых легенд, это произведение основано на конкретных исторических фактах и является попыткой Мамина-Сибиряка дать художественное прочтение исторической трагедии, которая разыгралась триста лет назад на землях Сибири.

«Сказание...», как ни одна из легенд цикла, чаще всего оказывалось в центре исследовательского внимания в связи с отражением в этом произведении Мамина-Сибиряка философских идей Шопенгауэра. Например, Л.С. Соболева, отмечая узнаваемость в сюжете «Сказания» «размышлений философа о любви, которая есть не что иное, как “воля рода”», тем не менее, приходит к заключению, что «между логикой и выводами Шопенгауэра и размышлениями писателя есть качественное различие. Так, по мысли Шопенгауэра, именно половой инстинкт – “причина войн и цель мира”. <...> Сведение жизненных целей к удовлетворению полового инстинкта... оказывается чуждым писателю, в легенде которого рисуется историческое полотно, воссоздающее переживания целого народа в критический момент истории» [Соболева 1989: 59].

Последнее утверждение Соболевой требует, на наш взгляд, комментариев. Логичнее было бы сказать, что в этой легенде «половой инстинкт» старика Кучума, направленный на молодую красавицу Сайхан-Доланьгэ, получает историческое оправдание, так как преследует высокую и благородную родовую цель – не дать сгинуть роду Кучума, кости Ибака. Именно поэтому изображение старика Кучума в легенде так разительно отличается от изображения других стариков в легендах Мамина-Сибиряка – сладострастного богача Хайбибулы в «Баймагане» или Узун-хана в «Слезах царицы». «Гнилой кукле» [Мамин-Сибиряк 1917: 220] Узун-хану и «старой лисиче» с «толстым брюхом» [Там же] Хайбибуле противопоставлена «волчья кровь» и «волчье сердце» [Там же: 241] Кучума. При этом волк в «Сказании...» – это воистину «тотем всех тюрок» [см.: Баскаков 1985: 140], олицетворение «духа степи». Среди многочисленных историй о волках-прародителях, включая римскую легенду о капитолийской волчице, вскормившей своим молоком Ромула и Рема, нельзя не вспомнить восточную «легенду о Чингисхане» [см.: Тресиддер 1999: 47]. Образ волка постоянно встречается в тексте маминского «Сказания...». С волком сравнивают практически

всех его героев. Так, Лелипак-Каныш (старшая жена Кучума) в отчаянии «бродит по городу, как старая волчица, у которой отняли волчонка» [Мамин-Сибиряк 1917: 243], столетнему шаману Кукдже в его символическом сне-видении чудится, что «каждую ночь на Иртыше с татарской стороны выходит белый волк, а с московской черная собака и дерутся до белого света» [Там же: 247]; степная женщина «от волка зачала, и волчья кровь осталась в степи. Поэтому не боится сердце джигита ни волчьих глаз, ни волчьего воя, а в бурях оно веселится, как на празднике» [Там же: 252]; после боя под Искером Кучум бежит, «как загнанный собаками старый волк» [Там же: 251].

В контексте волчьей символики легенды не вызывает удивления, что в «Сказании» Мамина-Сибиряка борьба татар с казаками происходит на фоне жестокой междоусобной борьбы степняков между собой. Основными противоборствующими родами в легенде становятся «проклятая кость Тайбуги» [Там же: 243], к которой принадлежит Сайхан-Доланьгэ, «кость Ибака» [Там же], к которой принадлежит Кучум и чем он очень гордится. Ради Сайхан-Доланьгэ Кучум «оставляет свои года и старость в Искере», а «его сердце бьется молодой, горячей кровью» [Там же: 244]. Ради нее он оставляет ханскую гордость и поет ей «свои песни, как самый бедный степной пастух» [Там же: 245].

Однако чтобы объяснить чудесную метаморфозу, произошедшую с Сайхан-Доланьгэ и заставившую ее добровольно стать младшей женой старого слепого хана, Мамин-Сибиряк использует в своей легенде элемент чудесного, который не встречается в других легендах этого цикла. Это чудесное в мире «Сказания...» связано с образами двух носителей идеологической и нравственной власти в легенде: «святого старца» Хан-Сеида, символизирующего собой господствующую мусульманскую религию, и столетнего шамана Кукджу, язычника, который молится еще старым богам – «святой Оби и буйному Иртышу» [Там же: 247]. Именно Кукджа насыпает на Сайхан-Доланьгэ «чудесный сон», в котором она видит счастливого будущего сибирских татар в случае своего брака с Кучумом: «По степи медленно двигается... кучками татарское войско, а там вдали пылают русские села, и столбы дыма показывают кровавый след уходящего войска... От богатой добычи не могут идти кони, а впереди всех едет старик с бубном и громко поет славу старого хана Кучума и его молодых сыновей Кучумовичей... Проснулась кость хана Ибака, как зерно, брошенное осенью в сырую землю» [Там же: 259]. После этого сна она забывает свои жестокие слова, сказанные про Кучума («... слепого старика ненавижу! Это падаль, которую не будет есть даже собака» [Там же: 258]), и в ней просыпается любовь к нему. Что касается Хан-Сеида, то он спасает Кучума и его прекрасную ханшу Сайхан-Доланьгэ после последнего жестокого поражения под Искером, и это спасение однозначно трактуется в легенде как чудо: «Хан-Сеид протянул свои руки над головой Кучума, и сделались они... невидимыми... Великая беда случилась и великое чудо» [Там же: 264]. Последнее чудо, совершенное Хан-Сеидом

и свидетелем которого становится московский посол, тесно связано с этимологической мифологией и фетишистскими представлениями татар. На глазах у изумленного и испуганного московского посла из сорванной молодой ханшей травы рождается непобедимое войско: «Сколько сорвано было ханшей травы, столько вышло в поле и джигитов. Весело развеваются конские хвосты на высоких копыях, ржут кони, бьют бубны, а войско все прибывает... Насколько хватало глаз – везде из земли выходили джигиты» [Там же: 266].

Мифологическая символика травы вообще распространена в этой легенде не в меньшей степени, чем символика волка. Со скошенной травой сравниваются погибшие в битве воины, «чудесной травой» осыпает шаманка Найдык Сайхан-Доланьгэ, чтобы она нашла успокоение своему сердцу, тоскующему по Махметкулу, плач татарок о погибших под Искером отцах, братьях, сыновьях сопровождается комментарием: «...горе сравняло всех, как траву в степи [Там же: 252] равняет острая коса» [Там же]. После убийства казаками десяти человек «на их место выходит новых десять, как весенняя трава сменяет прошлогоднюю» [Там же]. Наконец, в видении московского посла красавица-ханша идет «по степи, рвет траву и полными горстями бросает по обе стороны. За ней идет шаман Кукджу и шепчет заклинания над сорванной травой <...> На глазах посла зашевелилась сорванная ханшей трава, как живая» [Там же: 265]. В «Словаре символов» Керлота травы «становятся символами человеческих существ. Эта идея заложена в значении слова “неофит” (новая трава)...» [Керлот 1994: 518].

Степная трава в легенде – фитоморфный символ человеческой сущности. Сравнение человека с травой рождает воспоминание о мифологической идее «вечного возвращения», когда в мире еще нет смерти, а прекращение физического бытия человека означает возвращение в материнское лоно матери земли. Именно поэтому Кучум в «Сказании...» обречен на бессмертие, и «низкой истиной» кажется скупое историческое свидетельство, что он был убит ногаями. Правда легенды говорит другое: «Жив старый хан Кучум и сейчас, он бродит по степи с невидимым войском. Где он прошел – там лежит трава, сорванная ханшею Сайхан-Доланьгэ. Один он остался, потому что один не изменил своей матери-степи и искал честной смерти в открытом бою с врагом. Вот почему, где будет в степи стоять кош и где будет куриться живой огонек, там будет петься и слава старому хану Кучуму, красавице-ханше Сайхан-Доланьгэ и грозным Кучумовичам» [Мамин-Сибиряк 1917: 266].

Легенда «Лебедь Хантыгая», четвертая в цикле, посвящена поиску смысла человеческой жизни и определению места поэта в обществе. В отличие от других легенд цикла ее замысел был достаточно подробно изложен самим писателем в письме от 22 июня 1888 года к адвокату и поэту А.А. Ольхину, в котором Мамин-Сибиряк признавался: «Легенда претендует на некоторое философское значение» [Каталоги фондов 1949: шифр 2434-57]. Это философское значение Мамин-Сибиряк видел, во-

первых, в критическом отношении к проблеме личного самосовершенствования, которую предложил русскому обществу Л.Н. Толстой в своей «Исповеди». С точки зрения писателя, «всякое личное самосовершенствование основывается на эгоизме и на желании быть лучше других, а это ведет к таким мелочам в великом деле спасения, как вопрос об одежде, еде и пр. С другой стороны (и это представляет, безусловно, большой интерес!), Мамин-Сибиряк в легенде пытался найти идеальную «философию эпохи», которая была бы «сильна светлым чувством жизни» [Каталоги фондов 1949: шифр 15501] (из письма Ольхину в 1892 году) и могла бы стать противовесом мрачной философии современности.

Главным героем легенды является великий поэт Бай-Сугды, названный на родине Лебедем Хантыгая. Это прозвище поэта не случайно, так как лебедь традиционно рассматривается в мировой культурной традиции как «символ света, смерти, преображения, поэзии, красоты и меланхолической страсти» [Тресиддер 1999: 187]. «Словарь символов» Кэрлота вносит дополнение: «...Лебедь... указывает на полное удовлетворение желания; лебединая песня... аллюзия на желание, ведущее с собой собственную смерть» [Кэрлот, 1994, 285–286]. Кроме того, как и волк, лебедь может рассматриваться в качестве тотема древних тюркских племен [см.: Баскаков 1985: 181].

В начале легенды мы застаем ее главного героя в момент, когда ему поистине нечего больше желать, так как его песни наполняют собой весь мир. Их знают и любят во враждебном Хантыгаю Чубарайгире, их ценят разбойники из Голодной степи, их поет дочь хана Хантыгая красавица Джет. В качестве примера поэзии хакима Мамин-Сибиряк приводит одну строчку, представляющую собой яркий образец любовной восточной поэзии: «Алой розой смех твой заперт...» [Мамин-Сибиряк 1917: 208]. Образцы такой поэзии во множестве встречались в записных книжках Мамина-Сибиряка, а приведенная строка явно перекликается с песней, которую поет в «Сказании...» Кучум своей красавице Сайхан-Долангы: «Твои брови тонки, как новый месяц, / Свежей розой заперт жемчуг зубов» [Там же: 254].

Песни Бай-Сугды в полной мере отражают ментальность культуры, к которой он принадлежит по рождению. Именно поэтому они так популярны и во дворцах ханов, и в рваных кошах пастухов. Их автор – «как пылинка в солнечном луче» [Там же: 208] – купается в милостях просвещенного правителя, который прекрасно осознает, что «ханов много, а хаким Бай-Сугды один» [Там же]. У поэта «все... есть, даже больше, чем нужно одному человеку» [Там же]. И вот в этот счастливый мир поэта приходит страх смерти, страх забвения. Бай-Сугды приходит к горестному осознанию, что «вся наша жизнь только колеблющаяся тень промелькнувшей в воздухе птицы» [Там же], а песни – только «капля сладкой отравы» [Там же]. Для того чтобы преодолеть этот страх, герой отправляется в долгое путешествие в мир своей души и мир своего сердца. Это путешествие разительно напоминает архаический

обряд инициации, наполненный скрытой символической тюркских легенд, посвященных проблеме поиска счастья. Однако между этими легендами и легендой Мамина-Сибиряка существует принципиальная разница: герои тюркских легенд обычно находятся в поиске «богатой плодородной земли, называемой Жеруюк... где людям жилось бы мирно и счастливо, а скоту сытно и привольно» [см.: Каскабасов 1991: 125]. В качестве примера можно вспомнить легенду об Асане Кайгы (Асане Скорбящем), который искал обетованную землю на быстрой как ветер верблюдице Желмая<sup>3</sup>. Однако герой Мамина-Сибиряка ищет не конкретный топос, а ту «правду жизни», которая избавила бы его от страданий. Одновременно с этим путь «лебедя Хантыгая» – это путь постижения философской мудрости эпох.

В пути с героем происходят три встречи, каждая из которых наполнена своей конкретной символикой, а все вместе они олицетворяют путь философского просветления личности.

Первая встреча Лебеда Хантыгая – это встреча с хакимом Тююзаком, живущим в горной пещере. Мы уже отмечали при анализе «Слез царицы», что пещера – не просто образ убежища и укрытия, но место, «где сконцентрированы жизненные силы земли, где вещают оракулы, где посвящаемый возрождается в духовном смысле, где души видят небесный свет» [Тресиддер 1999: 278]. В соответствии с символикой пещеры, в месте «первой инициации» Лебедь Хантыгая освобождается от цепей «материального мира», которые олицетворяют его «верблюды», «слуги», «пышные одежды».

Вторая встреча Лебеда Хантыгая происходит с хакимом Урумчи-Олоем, 120-летним старцем, который живет уже не в пещере, а под открытым небом, то есть принадлежит стихии воздуха, которая символизирует собой «духовную жизнь, свободу, чистоту» [Тресиддер 1999: 45]. Однако помимо дословной полемики с Л.Н. Толстым, на что указывал еще И.А. Дергачев, заметив, что «почти цитатой из статьи (речь идет о послесловии к «Крейцеровой сонате») звучат слова Мудреца Олая, объясняющего Баю-Сугды, что огонь преступных желаний в нас от пищи» [Дергачев 1973: 115], можно заметить, что будущая дискредитация позиции второго мудреца намечается уже на уровне мифологической символики волос. Урумчи-Олой «так оброс волосами, что должен был приподнять свои нависшие, тяжелые от старости брови, чтобы взглянуть на гостя. Длинная борода спускалась до колен» [Мамин-Сибиряк 1917: 210-211]. Волосы, в соответствии с символическим смыслом, который в них заложен, с одной стороны, олицетворяют «жизненную силу, мощь» [Тресиддер 1999: 47], «символизируют духовные силы» [Кэрлот 1994: 125], но, с другой стороны, являются символом «физической силы и низкого уровня интеллекта» [Тресиддер 1999: 47], олицетворением «влияния иррациональных космических сил и биологических инстинктов» [Кэрлот 1994: 125]. Не случайно «пра-

<sup>3</sup> Асан Скорбящий имел реальный исторический прототип – поэта Асана Сабитулы, жившего и творившего в XIV-XV веках во времена хана Джанибека.

вила многих религий требовали брить голову в знак покорности Богу и ухода из материального мира» [Тресиддер 1999: 48]. У Кэрлота «все, кто отвергает земную жизнь и отрекается от принципов ее производства, чтобы встать на путь абсолютного аскетизма, обязаны постричь свои волосы» [Керлот 1994: 126]. Итак, Урумчи-хан, призывающий хакима потушить «огонь преступных желаний» [Мамин-Сибиряк 1917: 211], изнурять тело постом и созерцанием, бессознательно несет в себе зародыш преступной гордости. В связи с этим можно вспомнить философию Шопенгауэра, многие положения которой разделял Мамин-Сибиряк: «Добровольный и не основанный ни на каком мотиве отказ от удовлетворения этого инстинкта (речь идет о половом инстинкте. – *Е.П.*) есть уже отрицание воли к жизни, добровольное самоуничтожение этой воли» [Шопенгауэр 1998: 436]. Однако понять мудрость второго хакима, основываясь только на философии Шопенгауэра, невозможно.

Необходимо обратиться к философии буддизма, получившей очень широкое распространение в России в эпоху Мамина-Сибиряка. Благодаря работам великих русских востоковедов-буддологов И.П. Минаева, С.Ф. Ольденбурга, В.П. Васильева, Ф.И. Щербатского, «перед русскими читателями открывался огромный мир восточных народов с присущим им мышлением, мировоззрением, философией, религией» [Русская литература и Восток 1988: 72].

С точки зрения буддизма, утверждает Шопенгауэр, причиной страдания человека является кришна, т. е. стремление к мирским наслаждениям. Однако Мамину-Сибиряку в большей степени импонировала в буддизме не борьба с «жаждой жизни» как источником страдания, но путь преодоления страдания (в том числе и страха смерти!) через постижение идеалов «праведной жизни». Эта праведная жизнь в соответствии с буддийским кодексом морали включала в себя истинную веру, истинные стремления, правдивую речь, доброе поведение, честный способ добывания средств к жизни, истинное старание, верную память, истинные размышления. Этот кодекс поведения и проповедует в легенде хаким Эргууэль, к которому отправляется в конце своего путешествия Лебедь Хантыгая.

Эргууэль – «свежий еще старик, в чистой одежде и с крепким телом» [Мамин-Сибиряк 1917: 212], который живет на берегу широкой реки Чэчэ в шалаше из пальмовых листьев. Река, по Тресиддеру, – «мощный символ уходящего времени и жизни... символ постоянно восполняемого богатства природы, очищения и движения» [Тресиддер 1999: 304]. Вряд ли случайно в легенде и упоминание о шалаше из пальмовых листьев. Пальма – символ «победы, долголетия, воскрешения и бессмертия» [Тресиддер 1999: 267], который в Египте, Аравии, на Ближнем Востоке часто приравнивался к Древу жизни. Именно хаким Эргууэль знакомит Лебеда Хантыгая с философией «естественной» жизни, положения которой в наиболее полном виде нашли отражение в записной книжке писателя Мамина-Сибиряка: «...Твои заботы о совершенствовании – это вели-

чайший эгоизм... жизнь не тут, правда не тут. О, каждый день – день посещения, день решительный... Как мало таких дней отпущено нам, и как мало мы любим в эти немногие дни. Мы все ждем завтра, а важнее его сегодня...» [цит. по: Удинцев 1966: 62-63]. В этой мудрости третьего хакима заключен тот же «закон вечного возвращения», при котором смерти нет, ее не следует бояться, так как она такая же часть природного процесса, как и сама человеческая жизнь. Если в «Сказании...» этот закон применяется только по отношению к роду Кучума, то теперь он становится законом жизни каждого человека.

Какую же мудрость вынес Лебедь Хантыгая из общения с третьим мудрецом? Прежде всего – осознание того, что для поэта идеалом праведной жизни, включающей все восемь составляющих буддийской философии и помогающей человеку преодолеть страх смерти, является жизнь для своей поэзии, которая была бы дорога «для пахаря за плугом; для молодой девушки за прялкой, для старика, согревавшего свое холодевшее тело около огня» (с. 218). А это значит, что, вернувшись из своего путешествия, Бай-Сугды будет петь те же песни, что он пел и прежде. Тем не менее, путешествие лебеда Хантыгая не было напрасным, так как он открыл для себя важнейшую истину: истинная мудрость – это и есть жизнь, такая же широкая и многоликая, как «светлые воды» [Мамин-Сибиряк 1917: 211] реки, на которой живет хаким Эргууэль. А так как основное содержание поэзии Бай-Сугды составляли любовные песни, то подлинной жизнью и в этом произведении писателя оказывается любовь. Однако всегда ли эта любовь должна быть счастливой? Одна из важнейших философских мудростей буддизма гласит, что именно любовь – одна из самых сильных человеческих страстей – часто является для человека главным источником страдания. Проверить это утверждение была призвана последняя легенда цикла «Майя».

Легенда «Майя» – единственное произведение цикла, чей жанр был заявлен в сборнике самим писателем. В художественном отношении это, пожалуй, самый сильный маминский текст, одухотворенный личным чувством писателя. В год создания легенды Мамин-Сибиряк потерял горячо любимую жену, М. Абрамову, скончавшуюся на следующий день после рождения дочери писателя Алёнушки. На это справедливо указывал И.А. Дергачев: «Личные отношения к недавно скончавшейся жене... писатель стремится осмыслить в образах, стилизованных под восточную поэзию, чтобы сделать их общезначимыми, подлинно поэтическими... для всех» [Дергачев 1973: 119]. Однако, как и в других легендах сборника Мамина-Сибиряка, в «Майе» чувствуется не просто стилизация, но глубокое погружение писателя в мифологическую символику образов восточной культуры, отражающей во многих случаях интернациональную символику образов практических всех мировых культур.

Начнем с имени главной героини – Майя. Ни в одной из записных книжек писателя, наполненных звучными женскими именами Востока, мы не

найдем этого имени, и это не случайно. Имя это в восточной философии является олицетворением «нашей собственной жизненной энергии», это мир, «каким мы его воспринимаем <...> Повелителем и господином Майи является высшее существо. Все остальные из нас <...> являются жертвами нашей собственной индивидуальной Майи» [Керлот 1994: 303-304].

Итак, майя – это мир, окружающий человека и проникнутый, в идеале, чувством великой любви. Понять этот мир, постигнуть его логику должен в легенде молодой хан Сарымбет, который в начале произведения выступает как носитель агрессии грубого и чувственного материального мира. Это «молодой лев, который в первый раз отведал горячей крови» [Мамин-Сибиряк 1917: 191]. В Сарымбете, так же как и в Баймагане, вначале очень силен животный человек, который легко соглашается с бесчеловечными доводами коварного и жестокого старика Кугзэ, советника хана: «Пленных не будет <...> Город будет могилой для тех, кто был нашим врагом более ста лет» [Там же]. Лев, по Кэрлоту, «хозяин природы – носитель мужественности и мужского начала» [Керлот 1994: 287]. Однако он же олицетворяет собой «жестокость, всепожирающую свирепость и смерть» [Тресиддер 1999: 188]. Кульминацией этой беспощадности и свирепости является сцена в городе, когда прекрасный аргмак хана (животное!), не выдерживает сцен чудовищной человеческой жестокости – «храпит и шарается при виде теплых трупов» [Мамин-Сибиряк 1917: 192]. А ведь это трупы не воинов, а беспомощных, беззащитных женщин и детей, избиваемых по приказу молодого победителя.

В сцене взятия Гунхоя предельно актуализированной оказывается мифологическая символика крови. Можно сказать в связи с этим, что это самая «кровавая» из всех легенд Мамина-Сибиряка. По Кэрлоту, «пролитая кровь – символ жертвоприношения <...> Арабская пословица “кровь пролита, опасность миновала” лаконично выражает основную идею любого жертвоприношения: жертва умиротворяет грозные силы и устраняет угрозу самых суровых наказаний» [Керлот 1994: 273]. В «Словаре международной символики и эмблематики» В.В. Похлебкина кровь рассматривается не только как необходимый компонент жертвоприношения, но и «как символ примирения (без пролитой крови не может быть прощения), то есть в основе жертвоприношения лежит тот же принцип, что и в основе кровной мести» [Похлебкин 1995: 222].

Кровь, льющаяся по улицам Гунхоя, символизирует собой, однако, не примирение, но окончательное «разрешение» (с человеческой точки зрения!) конфликта между городами Гунхой и Шибэ, при котором Гунхой погибает. Однако у крови есть еще один символический подтекст, на который указывал Керлот: «...наиболее характерный образный подтекст крови – зодиакальный символ Весов, представляющий Божественную законность, совесть человека, которая может наложить на него ужасное самонаказание» [Керлот 1994: 273]. Именно в этом определении берет свое начало история перерожде-

ния хана Сарымбета. И начинается это перерождение со встречи с необыкновенной женщиной из стертого с лица земли Гунхоя, которая изначально не принадлежала этому городу: она была женой степного батыра, насильно взятой в наложницы правителем Гунхоя Олой-ханом.

Примечательно, что город Гунхой, уничтоженный ханом, напоминает собой в легенде улей. С одной стороны, улей – «символ коллективной работы – защитный материнский символ организованного производства» [Тресиддер 1999: 385]. Но одновременно с этим улей и символ безликости, как безлики все женщины, которые напрасно умоляют хана о пощаде на ступенях дворца Олой-хана. Однако этот же хан отступает перед силой духа одной из них, которая сидит и молча ждет смерти, злобно смотря на него «своими темными, как ночь, глазами» [Мамин-Сибиряк 1917: 193]. Эта женщина и оказывается «майей» хана, его судьбой, проклятием и спасением. С момента первой встречи начинается испытание хана любовью.

После встречи с этой необыкновенной женщиной Сарымбет полностью перерождается. Он отказывается от грубой чувственной любви, которую удовлетворяли 30 жен и 30 наложниц, охладевает к войне и охоте, символизирующим грубую природу человека, начинает «задумываться», как задумывался после своего пробуждения Баймаган. На обвинения Майи, которая не может забыть, как хан уничтожал в Гунхое беззащитных женщин и детей, Сарымбет говорит: «Того хана уже давно нет, Майя» [Там же: 195]. Майя поистине оказывается для него «посланной аллахом жемчужиной» [Там же: 198], символом вечной женственности. Только благодаря ей он постигает для себя истину, что «все проходит, разрушается, исчезает, а остается одна любовь» [Там же: 199]. Это истину после его смерти будет повторять внук хана Олоя.

В легенде Майя умирает, родив хану сына и завещав похоронить ее на высоком берегу озера Кара-Куль. Именно на берегу этого озера Сарымбет становится отшельником, надевает рубище дервиша, берет кошель и палку. Тут он перечитал все мудрые книги, много и долго молился, тысячу раз передумывая свою жизнь. Это глубоко закономерно, так как по символике озеро – «символ таинственности и загадочности», его гладь «имеет значение зеркала, олицетворяет самосознание, размышление и откровение» [Керлот 1994: 355-356]. У Тресиддера озеро – «магическое место... связанное с женскими чарами (вода символизирует женское начало)... с хаосом, смертью и таинственным ночным исчезновением солнца» [Тресиддер 1999: 249].

Там, на берегу озера, душа Майи открыла хану свет жизни и окончательно пробудила его душу и сердце. К финалу легенды все настойчивее напрашивается параллель: Майя – лебедь, погибшая для того, чтобы духовно просветить хана. Сам же хан невольно повторяет судьбу лебедя, который тридцать лет прилетал на озеро, где хан еще до встречи с Майей убил его лебедушку. Так хан Сарымбет становится «киргизским Лоэнгрином», только не рыцарем, но ханом лебедя.

В финале произведения на могиле Майи происходит примирение двух смертельных врагов – хана Сарымбета из Шибэ и хана Олоя из Гунхой. Сарымбет умирает на могиле Майи, и Олой его хоронит. Однако, помимо этого трогательного и «счастливого» финала, в легенде о великой любви есть печальный прозаический и кровавый эпилог: «Через сто лет племя Гунхой напало на Шибэ и разрушило город, как прежде был разрушен Гунхой: то сделал внук Олой-хана» [Мамин-Сибиряк 1917: 199]. Но даже в этой суровой исторической правде есть место для «песни торжествующей любви»: «Внук хана Олоя сам приехал посмотреть святое место и прослезился» [Там же].

Итак, в «восточных легендах» Мамина-Сибиряка через обращение к мифологической символике пяти текстов мы видим эволюцию любовной темы, соответствующую различным этапам становления человеческой цивилизации. В «Баймагане» – господство плотского животного сознания и предчувствие любви как важнейшего чувства, делающего человека человеком. В «Слезях царицы» – трагическое проявление гордой любви, делающей человека рабом своего социального положения. В «Сказании о Кучуме» – торжество родового принципа любви, позволяющее преодолеть межплеменные распри. В «Лебедь Хантыгая» – любовь, побеждающая страх смерти и придающая высший смысл существованию поэта в обществе. Наконец, в «Майе» – «песнь торжествующей любви», превращающей «животного» человека в человека, просветленного огнем высокодуховного чувства.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Алекторов А.Е.* Рец. на кн.: Мамин-Сибиряк Д.Н. Легенды // Русская мысль. 1898. Кн. 5. С. 179-180.

*Баскаков Н.А.* Тюркская лексика в «Слове о полку Игореве». – М.: Наука, 1985.

*Блок А.А.* Собр. соч.: в 8 т. – М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 5.

#### Данные об авторе:

Елена Евгеньевна Приказчикова – доктор филологических наук, профессор кафедры фольклора и древней литературы Уральского федерального университета (Екатеринбург).

Адрес: 620000, г. Екатеринбург, ул. Ленина, д. 51.

E-mail: miegata-logos@yandex.ru

#### About the author:

Yelena Yevguenyevna Prikazchikova is a Doctor of Philology, professor of Folklore and Ancient Literature Department of the Ural Federal University (Yekaterinburg).

*Дергачев И.А.* Жанр легенды в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка и пути развития русской литературы // Русская литература 1870–1890-х годов. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1973. Сб. 5. С. 95-118.

*Дергачев И.А.* Д.Н. Мамин-Сибиряк: Личность. Творчество. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1981.

*Жюльен Н.* Словарь символов. – Челябинск: Урал Л.Т.Д., 2000.

Каталоги фондов государственного литературного музея. Д.Н. Мамин-Сибиряк. Рукописи и переписка / сост. Б.Д. Удинцев. – М.: Гослитмузей, 1949. Вып. 8.

*Каскабасов С.* В поисках счастья // Простор. – 1991. – № 7. – С. 118-129.

*Керлот Х.Э.* Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. – Пг.: Изд. Т-ва А. Ф. Маркс. Т. 12.

Д.Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1962.

*Потанин Г.Н.* «Очерки северо-западной Монголии». – СПб.: Типография В. Безобразова и комп, 1881–1883.

*Соболева Л.С.* Образы «Слова о полку Игореве» в легенде Д.Н. Мамина-Сибиряка «Сказание о сибирском хане, старом Кучуме» // Модификации художественной формы в литературном процессе. Д.Н. Мамин-Сибиряк – художник. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. С. 56-66.

*Похлебкин В.В.* Словарь международной символики и эмблематики. – М.: Международные отношения, 1995.

Русская литература и Восток: Особенности художественной ориенталистики XIX–XX вв. – Ташкент: Фан, 1988.

*Тресиддер Д.* Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.

*Удинцев Б.Д.* Фольклор в записных книжках Д.Н. Мамина-Сибиряка. – Свердловск, 1966.

*Д.Н. Мамин – В.А. Гольцеву* [Письмо от 31 мая 1898] // Архив В.А. Гольцева. – М.: Изд-во писателей, 1914. Т. 1. С. 304-315.

*Храповицкий А.В.* Памятные записки А.В. Храповицкого, статс-секретаря императрицы Екатерины Второй. – М.: Союзтеатр; СТД СССР, 1990.

*Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. – Минск: Попурри, 1993. Т. 1. Критика кантовской философии.

Е.К. Созина  
Екатеринбург, Россия

### АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА (1880–1900-е гг.)\*

**Аннотация.** Рассматриваются автобиографические произведения Д.Н. Мамин-Сибиряка: повесть начала 1880-х гг. «На рубеже Азии» и очерковый цикл конца 1890-х – начала 1900-х «Из далекого прошлого». Ставится проблема соотношения вымысла и достоверного повествования, актуальная для автобиографических текстов. Ранняя повесть Мамин характеризуется как художественное произведение, созданное с опорой на биографические факты из жизни автора, но интерпретирующее их в духе идей реализма XIX в. Позднейшие очерки носят мемуарный характер, идеализирующее прошлое с высоты прожитых лет автора-рассказчика.

**Ключевые слова:** автобиографические произведения, нарратив, мемуарность, вымысел и достоверность, конвенции литературы.

Е.К. Sozina  
Ekaterinburg, Russia

### AUTOBIOGRAPHICAL PROSE OF D.N. MAMIN-SIBIRYAK (1880–1900S)

**Abstract:** The author considers a number of autobiographical works of D.N. Mamin-Sibiriyak, namely, *At the Border of Asia*, a story written in the early 1880s, and *From the Distant Past*, a collection of essays of the late 1890s – 1900s, seeking to solve the problem of correlation between fiction and factual narrative, typical of autobiographies. Thus, Mamin's early story is characterized as a work of fiction, based on the facts of the writer's life, but interpreting them in terms of 19<sup>th</sup> century realism. By contrast, the essays written in the late period of the writer's life are memoirs, idealizing the author's past from a distance.

**Keywords:** autobiographical literature, narrative, memoirs, fiction and fact, conventions of literature.

Одной из актуальнейших проблем автобиографического повествования, в особенности волнующей позднейших биографов и критиков, остается проблема соотношения в нем вымысла и подлинного опыта жизни автора – «фикционального» и «фактуального» типов письма, или, говоря иначе, – проблема достоверности, на позитивном решении которой настаивал реализм («правда жизни», «правда факта»). Первый пик интереса к автобиографизму в его «правдоподобном», т.е. реалистическом варианте в русской литературе приходится на 1850-е гг., когда Л.Н. Толстой создает знаменитую трилогию «Детство. Отрочество. Юность» (1852–1857), а С.Т. Аксаков – «Семейную хронику» и «Детские годы Багрова-внука» (1854–1857). Тон автобиографии в это период задают так называемые «тексты литературы», деформирующие реальность согласно литературным конвенциям, что далеко не сразу понимают (и принимают) современники. Толстой пишет свою трилогию как историю детства вообще: «Кому какое дело до истории моего детства?» [Толстой 1984: 359, 361] – раздраженно выговаривает он Некрасову, заменившему толстовское название первой повести на иное – «История моего детства». Он ориентируется на модель детского (отроческого, юношеского) развития любого дворянского ребенка, хотя и использует при этом свои личные воспоминания о детстве. Аксаков, заменяя себя Сережей Багровым, тоже стремится редуцироваться от примеси личного «я», которое, однако, находит свой путь в живом повествовании автора, избилующем открытыми проявлениями субъективности.

Шестидесятники устанавливают некоторый баланс между литературой и жизнью (наряду с привычной и ставшей уже нормативной установкой на изображение «жизни как таковой»), но в сфере автобиографического письма этот паритет утверждается далеко не сразу. Примером может служить творчество уроженца Урала Ф.М. Решетникова: в автобиографической повести «Между людьми» (1864) писатель воссоздал канву своей жизни, исказив или дав весьма вольную интерпретацию целому ряду событий и значимых деталей, а главное – по-своему перетолковав отношения с дядей и тетей, в семье которых он воспитывался с раннего детства. Выставив своего героя ребенком несчастным, гонимым, затравленным, он шел в русле тогдашней литературно-критической рецепционной стратегии, приветствующей изображение «униженных и оскорбленных», но получил гневную, исполненную обиды отповедь от дяди, не ожидавшего от племянника такой черной неблагодарности [см. об этом: Решетников 1937: 358-364]. Долгое время по этой повести критики реконструировали биографию писателя, фактически игнорируя ее литературность, так что уже в XX веке издававший собрание сочинений Решетникова И.И. Векслер подверг специальному обсуждению вопрос о достоверности сведений «о себе», сообщенных автором в этом произведении [Там же]. Другой и противоположный пример – повести рано ушедшей из жизни Е.А. Словоцовой-Камской. Автобиографический элемент выступил в них основой и маркером регионально-культурной идентичности автора и осмыслялся скорее как часть «литературы»: ни тогда, ни сейчас никто не пытался отождествить писательницу с героиней ее повести «Любовь или дружба?» (1859), действие которой происходит на берегах величествен-

\* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы. Соглашение № 14.А18.21.0999.

ной реки, среди могучих кедров – на фоне роскошной, хотя и суровой природы, с трудом напоминающей родной писательнице Урал [см. об этом: Литовская 2009]. Перевес в сторону воспоминаний как таковых обнаруживается в творчестве еще одной уральской писательницы, А.А. Кирпищиковой, у нее же наблюдается четкая дифференциация «вымысла» как литературного повествования и «фактуального» письма, рассматриваемого ею как источник знаний о жизни горнозаводского Урала («Как жили в Куморе», 1867 и др. рассказы и повести – и повесть воспоминаний «Прошлое (Из записок управительской дочери)», 1876). Наглядно выраженная в упомянутых произведениях установка на изображение единичного как представляющего типичное и многое – центральная для литературы реализма с 1840-х гг. Ее разрушение начинается у писателей последней трети классического столетия и происходит разнообразными путями. Рассмотрим с этих позиций несколько произведений Д.Н. Мамина-Сибиряка, репрезентативность которого для словесности региона, а также и для литературы последних десятилетий XIX в. вне сомнений.

Автобиографическую основу имеют многие произведения Мамина, начиная с конца 1870-х гг. Симптоматичны очерковые жанры, чаще всего используемые в этот период писателем и позволявшие открыто привлечь опыт жизни автора. Автобиографическое, личное начало задает тон в повествовании Мамина в таких произведениях рубежа 1870–1880-х гг., как «В горах», «Бойцы», «Все мы хлеб едим» и др. Показателей этой тенденции много: активность личного повествователя – его непрестанные вторжения в текст, обращения к прошлому, к опыту своей жизни, постоянные отсылки к различным источникам видения и оценки событий и их своеобразная «верификация» (пояснения, откуда он получил то или иное сведение); сам образ автора – путешественника-наблюдателя с цепким, критическим взглядом на жизнь (причем очевидно, что литературный образ совпадал здесь с образом реально-биографическим, см. об этом [Созина 2007]). Пожалуй, можно говорить о жанровой невыраженности произведений Мамина этого времени, что проявляется в самой их форме, о чем известный ученый, исследователь творчества писателя И.А. Дергачёв писал: «Течение жизни, взгляды в ее поток, осознание многообразия форм самой действительности часто заменяют искусственно выстроенный сюжет» [Дергачёв 1980: 439]. В этот период была написана и повесть «На рубеже Азии» – первое собственно автобиографическое произведение Мамина, одновременно являющееся чисто литературной, беллетристической повестью, созданной, как и трилогия Л. Толстого, скорее с опорой на личные воспоминания, без обязательного следования им. Впоследствии писатель неоднократно обращался ко времени своего детства и отрочества в ряде рассказов середины 80-х гг., в романе «Черты из жизни Пепко» 1894 г., но наиболее полно представил описание детских лет в цикле очерков рубежа 1890–1900-х гг. «Из далекого прошлого».

«На рубеже Азии» писалась, когда биографический автор был еще сравнительно молод, но в его жизни уже наступил период необходимости ревизии прошлого, связанный с отрывом от столичной жизни и длительным пребыванием на Урале, но в еще большей степени – с тем, что он начинал ощущать свое призвание как писателя. К 1882 г., когда повесть после многих волнений автора и перебрасывания ее из журнала в журнал была наконец напечатана в журнале «Устой», сам Мамин относил решительный поворот в своей жизни – «с 1882 г. исключительно отдался литературе» [Мамин-Сибиряк 1948–1951, XII: 8], в этом же году состоялся его отъезд с Урала в Москву. Впоследствии «много-страдальное» произведение (по выражению Е.А. Боголюбова [Мамин-Сибиряк 1948–1951, I: 355] не перепечатывалось автором и было забыто как читателями, так и критикой, но на самом деле оно чрезвычайно важно для понимания личности и судьбы писателя, а также ряда основных тем его творчества, указанным Е.А. Боголюбовым, – жизни духовенства и темы воспитания разномыслица, остро востребованной литературой XIX в. Однако повесть, дающая абрис жизни отдаленного «угла» российской провинции, интересна и сама по себе: в ней ставится всегда актуальная проблема развития личности героя-рассказчика, человека обычного, среднего во всех отношениях, но сумевшего чего-то достичь в жизни, преодолеть нравы среды, определявшей его кругозор с детства. Обратим внимание на смену заглавий повести. Авторское наименование – «Мудреная наука»: очевидно, имелся в виду как опыт, вынесенный героем из детских лет, так и сама жизнь – лучший учитель на все времена. А.М. Скабичевский, принявший «рассказ» Мамина (как он называл его в переписке) сначала в журнал «Слово», а затем в «Устой», отверг не только первое название, но и другие, предложенные автором, из которых нам известно лишь одно – «Медведица», и выдвинул свое – «На рубеже Азии». Конечно, оно было более привлекательным (в силу своей экзотичности) для публики, но оно же и переводило внимание читателя на другую, возможно, менее существенный для автора смысл изображенной картины жизни – с событий на место, где эти события происходят; оно же способствовало еще большему размытию жанра и целостности произведения, вдобавок получившего (по-видимому, также от критика-издателя) подзаголовок «Очерки захолустного быта». Отмечая наличие в повести нескольких сюжетов жизни разных героев, И.А. Дергачёв писал, что все они «объединяются лишь потому, что ... включены в один поток жизни, входят в поле зрения наблюдателя, которым здесь сделан младший Обонполов, еще подросток» [Дергачёв 2005: 38]. Добавим, что все они, включая сюжет жизни героя-рассказчика, имеют полностью завершённый характер – и это как раз черта собственно *беллетристики*, не очеркового, но, скорее, романного жанра. Сам же процесс взросления и познания жизни героем, т.е. его *развитие*, составляет предмет центральной, автобиографической линии повествования и как в матрицу оказывается вложенным в «очерки захо-

лустного быта» – в изображение «портретов лиц и социальных групп» [Там же: 42].

Вряд ли Мамин сознательно ориентировался на повести Л. Толстого – слишком розным был материал, описываемый им. Но определенное сходство с трилогией Толстого есть, оно не в материале, а в позиции автора. Толстой писал свои повести, будучи, как известно, еще совсем молодым писателем, в произведении же он предстает в роли зрелого, умудренного жизнью и ее немалым грузом человека. Нечто подобное наблюдается и в повести Мамина. Автор-повествователь словно специально подчеркивает свою отдаленность от прошедшего, ту громадную дистанцию, что отделяет его сегодняшний день от описываемой жизни, хотя автора, стоящего за спиной своего повествователя, отделяет от детства не так уж много лет – в лучшем случае около двадцати. Однако повесть выстраивается по модели завершеного художественного целого: смерть отца закрывает страницы и детства, и отрочества героя, далее следует «Эпилог», действие которого происходит спустя десять лет после этого страшного события, – и все в родной Таракановке выглядит уже иначе. Возникает иллюзия эпического «давно прошедшего», ее сознательно выстраивает автор, моделируя свой рассказ отчасти по типу «Эпилога» «Дворянского гнезда» И.С. Тургенева: «Но это был чужой народ – и эти хорошие люди, и это второе издание Киров, Аполлонов и Викентиев (имеются в виду дети сестры, т.е. племянники героя-рассказчика. – Е. С.); меня так и тянуло к Луковне и к Январю Якимычу, к этим друзьям моего детства, которых мне страстно хотелось видеть, говорить с ними, послушать их старческую болтовню и унести в *далекое-далекое прошлое* (здесь и далее в цитатах курсив наш. – Е.С.)» [Мамин-Сибиряк 1948–1951, I: 130]. Особенно поразительны последние строки повести: «Отдохнуть хочу, отдохнуть хочу каждой каплей крови, каждой клеточкой. Я вполне понял теперь состояние Сергея Павлыча, который по целым дням кипятился из-за какой-нибудь ниточки: это был вытравившийся на работе человек, у которого не было места живого на теле. Я понял Луковну с ее смешными предчувствиями и верю в сны: не такими ли же предчувствиями и не такой же верой в сны живет и все человечество, – так же работает, радуется, ждет, плачет и обращается в состояние детства, где иллюзия и создания воображения получают силу и смысл действительности и человек получает способность ждать даже то, чего никогда не случится» [Там же: 133].

Тирада повествователя имеет концептуальный характер и раскрывает воззрения автора. Счастье и идеал перемещаются в детство как идеальный конструкт, созданный взрослым сознанием рассказчика и мало соответствующий действительности, о которой он рассказывает и которая была наполнена горем, несчастьями, страданиями не столько даже самого героя, сколько его близких. Позиция рассказчика напоминает нам сквожение-скольжение по грани точки зрения мальчика, это попытка попасть в свой собственный тогдашний сон, в котором он был неискушенным ребенком, еще не съевшим (по вы-

ражению героя Ф. Достоевского) яблоко познания, – с отчетливым же пониманием, что это только сон и иллюзия, которые имеют конец, которые *не навсегда*. Эта конструктивная, моделирующая оптика рассказчика обнажается ближе к финалу повествования, по мере нарастания общей катастрофичности жизни. Повествователь раскрывает ее перед читателем и собой в силу необходимости иметь опору в жизни, которой могут быть только детство и тепло, полученные тогда от любимых людей. Он не проговаривает всего этого, как будет делать позднее повествователь Мамина в очерках «Из далекого прошлого», – он показывает «уроки» жизни и память детства, идущие параллельно друг другу, словно расставленные в его сознании на разные полки и отнюдь не подменяющие друг друга. Детство, но не то, что человек испытывает собственно в детстве, а «*состояние* детства», т.е. детство как определенное состояние сознания, осмысляемое и заново переживаемое гораздо позже, – это золотые сны человечества, рождающие великие иллюзии и «создания воображения»; это источник творческого духа, что мы понимаем, лишь когда уходит сила жизни и деятельности, когда приходит час желанного отдыха – отдыха *от* жизни... Созерцательная позиция в повести Мамина предстает как вынужденная, хотя в других произведениях этого же периода она получает более четкое, оформленное выражение и постулируется именно как необходимое для освобождения духа от жизненной суеты состояние отдыха и чистого созерцания, обычно сопрягаемое автором с возвращением к истокам, к родной природе и родному Уралу.

Эта финальная фраза повествователя служит словно очищающим и вдохновляющим аккордом в завершение идущего в миноре, на спад повествования Мамина. В произведении господствует трагическое восприятие жизни. Все лучшее погибает, торжествуют грубость и зверство, но повествователь не обвиняет ни мужиков, забывших близкого ему по духу хорошего человека Меркулыча, ни даже о. Иринарха, сеявшего вокруг себя «высокохудожественное зло»; о первых взрослых рассказчик скорее скорбит, вторым едва не восхищается, поскольку он составляет для него нераскрытую тайну («Если бы ваяют вообще загадочные натуры, то такой загадочной натурой был Иринарх: мучить других для него составляло утонченнейшее наслаждение... <...> А между тем это был очень образованный человек, поступление которого в монахи окружено было самой глубокой таинственностью...» [Там же: 109]). Законы жизни сильнее отдельных человеческих воле, но и человек волен самоопределяться и сохранять себя в этой жестокой среде – как сохраняет душевную стойкость Луковна. «...В ней сказывалась какая-то не сокрушимая ничем сила жизни и умение стать выше самых критических обстоятельств» [Там же: 113], – замечает повествователь.

Именно борьба индивидуального самосознания с социально-сословными чувствами, выражающими давление среды, и начало осознания их в своей душе наполняет содержание внутреннего, автобиографического сюжета повести Мамина. Детство –

это незамутненное природное «я» человека, уже в силу этого оно идеально. Действительность – разрушение иллюзий и торжество социального над природным, общего над частным, среды над индивидуальностью. Отстоять и сохранить себя – большой труд, он по силам далеко не всем (отсюда, возможно, идет мотив усталости от жизни в рассказчице, спустя всего-то десять лет приезжающем в Таракановку, т. е., если судить эмпирически, находящемся в полном расцвете сил). Отец героя, священник, не способен противостоять своей сословной гордости и погибает; то же, хотя от других причин, происходит с Меркулычем, любимым старшим другом героя. На грани гибели не раз находится он сам, но он побеждает, и дать ответ на вопрос «почему» вряд ли представляется возможным. Хотя сама победа – с учетом резюме повествователя, приведенного нами, вполне «пиррова».

«Среда», окружающая героя, поражающе всеохватна, ее влияние на личность проходит через самое дорогое – родной дом, близких людей, весь уклад домашней жизни. Кир любит родную Таракановку, любит свой дом и своих близких, любовь и привязанность к дому питают его сердце долго, но не это ли самое страшное – начать понимать, что окружающий тебя, любимый тобой мир не просто далек от совершенства, но чудовищно далек – что иногда он просто чудовищен. Поначалу это происходит через оценку поселкового мира, словно бы мельком данную на страницах повести отцом героя: «А все-таки лучше бы им уехать куда-нибудь... Народ здесь зверь-зверем, а Меркулыч рубаха-парень, пожалуй, обидят, неровен час» [Там же: 114], – замечает отец Викентий после случившегося с Меркулычем «позора» – когда ворота его дома были обмазаны дегтем. Но куда уедешь от своего угла, от своей судьбы... Казалось бы, в семье мудрого батюшки все должно быть иначе, здесь должны торжествовать истинная любовь и вера, подлинные, не показные ценности жизни. Но нет, и этот, лучший в Таракановке дом не свободен от пороков. Главной особенностью «захолустного быта», определяющего жизнь семьи Обонполовых, является маскировка, стремление показаться лучше и богаче, чем они есть в действительности. Герои Мамина, живущие «в одном из уральских горных заводов», словно продолжают амбиции Макара Девушкина из раннего романа Достоевского, который жил в постоянной боязни чужого осуждающего взгляда: для него и сапоги, и мундир, и вечернее питье чая были в первую очередь средством выглядеть «не хуже других». Этот особый род амбиции бедных людей совершенно спокойно, без напряжения и страха, свойственных герою Достоевского, раскрывает в своей повести Мамин-Сибиряк. Маскирующие «честную бедность» притязания семьи уральского священника выражаются через вещи: «...все было очень скромно и, вероятно, казалось бы очень бедным, если бы чистота не скрадывала пятен, заплаток и той особенной полировки, которую получают вещи от долгого употребления. Входивший в кухню не замечал, что он в кухне: русская печь, налево от двери, была замаскирована всегда чистенькой сит-

цевой занавеской... Небольшой стенной шкафчик, тоже замаскированный ситцевой занавеской...» [Там же: 62].

Воссоздание мира, окружающего героя, через вещи, вполне оправдано особенностями детской психологии и человеческой памяти: ребенок растет в окружении людей и вещей, и неизвестно, что оставляет в его душе больший след. «Я был исковеркан своим сходством со всем, что меня окружало, – пишет о своем детстве немецкий философ ХХ в. В. Беньямин. – Я жил в девятнадцатом столетии, точно моллюск в своей скорлупе, а ныне оно лежит передо мной пустое, как мертвая раковина. Вот я подношу ее к уху. Что же я слышу? Не гром артиллерии или бальных танцев Оффенбаха, и даже не цокот копыт по булыжной мостовой, и не фанфары на параде почетного караула. Нет, я слышу бойкое гремяхание угля, сыплющегося из жестяного ведерка в железную печку, глухой хлопок вспыхнувшего газового рожка да тихое позвякивание керосиновой лампы в латунном обруче, что раздавалось, когда по улице проезжала повозка» [Беньямин 2012: 72]. Маминский герой помнит, видит и любит из детства свое – «чистенькие половники домашнего приготовления», блеск «медного рукомоиника с медным тазом», «мудреную картину» с изображением «голой женщины с красным лицом и розовыми ногами» – библейской жены Пентефрия, соблазнявшей целомудренного Иосифа... Но его внимание к вещам имеет не только и даже не столько заданный детским восприятием характер, сколько идеологический смысл, предрешенный реалистической манерой авторов XIX столетия. Поэтому каждая вещь в его повествовании важна не сама по себе, не как самоценный след воспоминания, ушедшего детства (что характерно для автобиографического письма писателей ХХ в.), а как выражающая определенную концепцию жизни и, нередко, ее изображения в литературе.

Вещь в русской литературе выходит на первый план в эпоху натуральной школы, когда складывается метонимически-сигнификативное (по нашему определению) письмо реализма: вещь – деталь обстановки, одежда, пространственный локус и т.д. – замещает собой человеческую личность; к вещному принципу относится и сигнификативный способ характеристики персонажа – через принадлежность его к определенному типу (социальному, профессиональному, сословному и т. п., о чем неоднократно писали разные авторы, разбирая метод натуральной школы) или возведение его поведения и образа жизни к определенной категории жизнеповедения людей. Эту риторике «общих мест», или топов, использует и Мамин, причем особенно часто в более поздних очерках, к которым мы еще обратимся. В повести начала 1880-х рассудочного дидактизма в самом стиле повествования меньше. Так, автор не обобщает особенности семейного уклада своих родителей до степени всех «бедных людей» (как делал это Макара Девушкин у Достоевского), хотя, с другой стороны, обобщающую и в этом плане достаточно традиционную функцию имеет подзаголовок «Очерки захолустного быта» – вообще быта, любых

людей, живущих в захолустье (а к ним, конечно же, относятся не только родители героя). Но вот что важно: своим подчеркнутым вниманием к вещам, занимающим центральное место в доме Обонполовых, автор выводит наружу давящую зависимость людских отношений, людской психологии от материально-бытового уклада, а заодно экстериоризует принцип реалистического письма, весьма влиятельный для него самого.

По своему положению отец Кира, священник, не должен и не может жить так бедно, это составляет предмет его бесконечного внутреннего унижения и бесконечных же забот матери о том, чтобы скрасить и скрыть нищету. Зависимость от вещей проявляется по-разному: это не только маскировка бедности чистотой, но и исключительно бережное отношение к вещам, гордость семейными реликвиями, это одухотворение вещей – наделение их особым статусом, их своеобразная сакрализация. «Вообще сквозь всю нашу скромную обстановку проходило несколько вещей каким-то исключением, и на них, кажется, сосредоточено было все внимание моей матери: она так всегда берегла их и каждый раз с особенным удовольствием вынимала их откуда-нибудь из глубины сундука потому, вероятно, что они безмолвно напоминали ей о лучшем времени» [Там же: 63]. По отдельным вещам – «по этим чашкам, тарелкам и ложкам можно было восстановить очень подробно историю нашего семейства – каждая чашка, каждое блюдечко говорили за себя» [Там же: 64].

Это обстоятельство заслуживает еще одного комментария. С одной стороны, бережное отношение к вещам, вполне понятное на фоне крайне небольшого жалования отца и его бедного прихода, весьма похвально. Уважение к вещи сегодня уже вряд ли заслужит от кого-либо обвинение в мещанстве и заскорузлости. Но вещи творят человеческое бытие, созидают мир. Какое бытие творят они в мире Обонполовых? Очевидно, что они обретают несвойственную им изначально функцию – становятся не просто вещами, но знаками фамильного достоинства. Следовательно, достоинство семьи отчуждаемо, оно означено вещами и основано на вещах, в этом убеждает значение, которое приобретает в семье фарфоровая кукла под названием «секретарь», вызывающая особую ярость отца, поскольку непонятным образом кукла напоминает ему злейшего врага – секретаря ...ской консистории, по вине которого отца и перевели в беднейший приход.

Зависимость от вещей в семье родителей Кира – это зависимость от социально-сословных норм и правил, от классовых отношений, это постоянная опаска чужого взгляда, и это страшная зависимость от того, что не приветствуется в любой религии, назовем мы это «грехами» или «иллюзиями» (напомним, что перед нами семья священника)<sup>1</sup>.

Причем повествователь подчеркивает образующуюся двойственность отношения к вещам и положения вещей в их доме: его герой вместе с матерью любитесь комодом или красивой чашкой, само знакомство с домом происходит через погружение в мир вещей, но тут же следует достаточно критичное резюме повествователя: «Нужно сказать, что чем сильнее одолевала нас бедность, тем больше выростала наша семейная гордость, в жертву которой приносились последние гроши, причем не допускалось даже мысли, что можно было поступать иначе. <...> В семье мы могли чувствовать всю тяжесть бедности и скрепя сердце выносили большие лишения, но перед чужими людьми мы держали себя с большим гонором и бросали последние рубли с самым равнодушным видом, как будто совсем не нуждались в деньгах... Самой страшной вещью для нашей семьи была мысль, что о нас скажут и, боже сохрани, пожалуй, поставят на одну доску с заводскими лесообездчиками или заводскими служащими, мелкой сошкой вообще» [Там же: 66]. В конце концов, заключает повествователь, сам подвоха итог семейной пристрастности, «...эти вещи, имевшие честь сделаться нашими, как бы переставали быть вещами, а составляли *часть нас самих*» [Там же: 67]. Итак, вещь – фетиш, и вещь – ожившая и подчас замещающая человека сила, получившая власть управлять его миром. «Два процесса идут рука об руку, а временами даже навстречу друг другу, – писал В. Подорога, – персонификация, “оживление” вещи (анимация/витализация) и деперсонификация человеческого» [Подорога 2008: 125-126].

Деперсонификация человеческого – закон большого мира, в котором происходит действие повести Мамина; согласно ему живут почти все обитатели поселка за исключением тех, что располагаются близко от семьи главного героя и являются его друзьями, его пестунами. А сама семья? Она также попадает в круг оживления мертвого и омертвления живого. Старший брата Кира, Аполлон Обонполов (обратим внимание на авангардистскую – под стать Андрею Белому – звукопись имени, сама же фамилия семьи – очевидно «сделанная», словно играющая фонемами в их весомо предметном статусе), был «первенцем» и «баловнем всей семьи», «недосягаемым идеалом», «перед которым все преклонялись в доме», общей гордостью и общей слабостью, «домашним божком» [Мамин-Сибиряк 1948–1951, I: 67]. Фамильный кожаный чемодан Аполлона напоминает шкатулку Чичикова – все вещи были уложены в нем так, будто «родились вместе с чемоданом». Но по причине плохой памяти ему не удалось закончить духовное училище. Через некоторое время Аполлона привозят в Гавриловск и женят на дочери о. Марка; подоплеку столь выгодного для семьи Обонполовых брака герой узнает позже – невеста

<sup>1</sup> Если судить по воспоминаниям самого писателя, такое отношение к вещам и к чужой оценке не было принято в их семье. В очерках «Из далекого прошлого» он писал нечто прямо противоположное: «Да, там, за стенами нашего дома, были и голодные сироты, и больные, и обиженные, и пьяные, и глубоко несчастные... Мысль о них отравляла то относительно довольство, каким пользовалась наша семья, и мне глубоко запали в

душу слова, которыми отвечал обыкновенно отец, если я приставал к нему с требованием что-нибудь купить: – Ты – сыт, одет, сидишь в тепле, а остальное – прихоти. <...> Ведь это громадное богатство – не завидовать и не желать того, что является излишеством и бессмысленной жадной именно такой роскоши, для которой приносится все в жертву...» [Мамин-Сибиряк 1948–1951, XII: 18].

Аполлона долгое время была любовницей настоятеля монастыря о. Иринарха. Фактически старший сын стал заложником семейной тяги вверх, к социальному превосходству. Бывший божок легко становится жертвой. Немудрено, что спустя несколько лет Аполлон, получивший дьяконское место при Гавриловском монастыре, спился и умер от чахотки. Жертвой собственного любострастия, зависти и ненависти к врагу становится и отец семейства: увидав на свадьбе сына своего врага, злополучного секретаря консистории, о. Викентий получает удар и скоропостижно умирает.

Именно от этих семейных привязанностей к чужим нормам жизни, от «смертных грехов» человечества, воплощенных в любимых всеми домашними вещах, с трудом и болью освобождается Кир. По мере расширения круга впечатлений он узнает истинную цену фамильных реликвий и ценностей, а также чужих авторитетов и оценок. Чрезвычайно много значит для него дружба с волостным писарем Меркулычем. Благодаря его трезвой реакции на сплетни поселковых о дочери Луковны Кир получает важный урок жизни: «...с этого времени я научился не верить людям ни слова, когда они говорят о ком-нибудь дурно, и мысленно дал себе слово никогда не говорить ничего дурного о других» [Там же: 82]. Не менее значительным столкновением с реальностью становится для него приезд из Петербурга доктора, сына Луковны. Его дорогие вещи поражают не только Кира, но и всю его семью: «Все вещи, которые привез доктор с собой, мы знали наперечет, и в нашем доме происходили длиннейшие разговоры о сравнительном достоинстве какой-нибудь серебряной сахарницы и дорожного томпакового самовара; мать принимала особенно горячо к своему сердцу все, что привез с собой доктор... <...> Отец мало обращал внимания на докторские вещи, он даже как будто был недоволен ими и все говорил о двух тысячах жалованья, которые положительно не давали ему спать...» [Там же: 88]. В итоге, говорит рассказчик, «...мои глаза открылись, и я понял истинные причины нашей фамильной гордости и от всей души возненавидел художественные заплатки и все остальные проявления вопиющей бедности, в когтях которой так крепко сидела наша семья» [Там же: 88]. Одна Луковна оставалась прежней – «скромной и почтительной», чужие богатства, пусть даже они принадлежат сыну, ее не соблазнили. Однако именно встреча с доктором, так непохожим на всех, кто жил рядом, заставила Кира Обонполова стремиться к чему-то иному, заронила мечту самому стать доктором, которая в «Эпilogue» прокламируется исполненной.

Затем происходит его знакомство с домом о. Марка в с. Заплетаево, неподалеку от Гавриловского монастыря и духовного училища: «Я почувствовал невольную робость в этих богатых комнатах и сразу понял всю разницу между ними и нашими убогими комнатками в Таракановке» [Там же: 107]. «Да, будущий доктор не умом, а всеми своими чувствами в первый раз испытал щемящее чувство зависти и подавляющую силу богатства» [Там же], – иронически добавляет повествователь, отстраняясь

от героя. Он сам уже избавился от зависти, но он знает и помнит это ощущение социального неравенства, краем зацепившее его детскую душу, но не сумевшее остаться в ней надолго. Что помогло ему сохранить себя? По-видимому, милая его сердцу Таракановка и несчастья, случившиеся с любимыми людьми, свидетелем которых он стал, но которые не сразу пропустил через себя.

Через неделю после страшной смерти Меркулыча герой едет в Гавриловск, спешит в дом о. Марка. «...Мне, пожалуй, уж наскучило жить в Таракановке, да и перспектива увидеть Симочку сильно заманивала меня» [Там же: 117]. Но... «Действительность жестоко обманула Кира Обонполова», – опять замечает повествователь. Смена залога выступает показателем иронии по отношению к себе-герою, но герой и сам довольно быстро понимает смысл перемен и покидает прежде гостеприимный дом о. Марка, где теперь он стал лишним (Симочка вдруг выросла и заняла место старшей сестры возле о. Иринарха). Теперь вещи, которыми он восхищался, становятся его врагами: «...меня давила эта роскошь, эти трюмо, бархатные обои, мягкая мебель, бронза, ковры, мне страстно захотелось на свежий воздух, на берег Ирени...» [Там же: 119]. Социальный инстинкт, проснувшийся в герое от обиды за себя, потом сменяется напряженным нравственным переживанием стыда за брата, за всю свою семью. «...Мне было и совестно, и больно, и как-то неловко за всех» [Там же: 123], – передает повествователь свои переживания во время сватовства брата за дочь о. Марка.

Последней точкой роста героя становится открытие им страшной правды, лежащей в подтексте неожиданного мезальянса. Он узнает ее от соседней по съемной квартире, своих же бурсаков, среди которых и брат Агнии и Симочки, пекущийся о своем наследстве. Не помня себя Кир кидается в драку и оказывается жестоко избит однокашниками. Но тут и происходит его главное прозрение: физическое страдание очищает нравственное чувство, душевная боль обретает другое качество, и Кир ощущает боль не столько за себя или за брата, сколько за забытого им Меркулыча, от такой же невыносимой боли ушедшего из жизни, за всю свою семью, за некогда любимую им Симочку: «Когда я очнулся, в комнате никого не было, я по-прежнему лежал на полу, а в окно смотрела яркая луна; мне почему-то показалось, что я не Кир Обонполов, а Меркулыч, которого на моих глазах колотили Прошка с Вахрушкой... Меркулыч так же лежал на полу и так же не мог пошевелить ни одним пальцем; припоминая разговор Антона с Гришкой, я позабыл о собственном положении и задрожал от подавляющего чувства унижения» [Там же: 125].

Взаимозаменяемость в страдании – вот главный нравственный «итог» всей этой жестокой истории, пережитой Кириком Обонполовым. Та точка, откуда рождается самосознание героя, понимание им себя и своей семьи, где происходит окончательное расставание с наивным детским, да и семейным эгоцентризмом. Поэтому автобиографическая повесть Мамина в полной мере может быть отнесена к прозе

«самосознания», если воспользоваться определением А.М. Пятигорского<sup>2</sup>. Страдание, воплощенное в «другом» автора – в его героя, тем более автобиографическом, объективирует родовое «свое» – наследство рода, семьи. Таким образом, Мамин как автор повести «На рубеже Азии» изживает, или отрицает, свое родовое наследство; вероятно, в качестве героя и повествователя он переживает те чувства, которые в неназванном, необозначенном виде могли возникнуть у него в реальной жизни, несмотря на то, что, по его же позднейшим описаниям, этим чувствам в их семье места не было. Неслучайно в повести несколько раз возникает эффект двойничности: это Кир – Меркулыч (разобранный нами эпизод), и это Кир – доктор, сын Луковны, которого, став в свою очередь доктором, как бы замещает герой: в «Эпилоге» он так же приезжает из Петербурга, так же истощен и почти болен, а самым родным человеком для него является даже не мать, а Луковна.

Вслед за Пятигорским мы акцентировали «обратное» отношение от героя к автору, имеющее открывающий и освобождающий смысл, осуществив своего рода перевод эстетического в этическое. Но в самом «возвратном» движении к автору есть и собственно эстетический смысл, о нем неоднократно говорил М.М. Бахтин. «Отнесение переживания к другому есть обязательное условие продуктивного вживания и познания и этического и эстетического. Эстетическая деятельность и начинается собственно тогда, когда мы возвращаемся в себя и на свое место вне страдающего, оформляем и завершаем материал вживания» [Бахтин 2003: 107]. Бахтин относил к этой деятельности «действия созерцания», вытекающие «из избытка внешнего и внутреннего видения ... другого человека. <...> Избыток видения – почка, где дремлет форма и откуда она разворачивается, как цветок» [Там же: 106]. «Состояние детства», в которое спустя время автор-повествователь переводит переживания и *страдания* детства, как раз и содержит в нераскрытом виде этот «избыток видения», позволяющий автору вернуться вспять и воплотить его в пространной форме повести «самосознания», перевоплощающей, эстетически пересоздающей его собственный жизненный опыт.

Повесть начала 1880-х и очерки конца 1890-х – начала 1900-х гг. отличает многое. Отметим главное – принципиально различие в установках автора. Если в повести «На рубеже Азии» господствует фикциональное начало: это прежде всего *художественное* произведение, в котором вымысел занимает примерно такое же место, что и «правда жизни», документально точное воспроизведение обстоятельств жизни и быта родительской семьи автора, то в цикле «Из далекого прошлого» торжествует мемуарность со всеми характерными для нее признаками: точной передачей географических названий, имен, деталей тогдашней жизни семьи и т.д. В публикации Е.А. Боголюбова цикл включает в себя еще один

подцикл с названием «Отрезанный ломоть» и с откровенным подзаголовком «Воспоминания». Таким образом, если повесть «На рубеже Азии» может быть отнесена к «текстам литературы», то «Из далекого прошлого» претендует на «текст жизни», хотя и с явными чертами литературности и образности как в стиле, так и в повествовании. Соответственно этому в более позднем произведении возрастает доля авторской описательности и некоторого морализаторства: изображение автором себя-мальчика обрамляется словом взрослого повествователя, который постоянно обобщает и возводит к знаменателю «всегда» или «как часто» миметические картинки, воссоздающие эпизоды его тогдашней жизни. Это обобщающее, рационализирующее письмо Мамина – наследие классического реализма-середины XIX в. – хорошо демонстрирует уже самое начало очерков воспоминаний «Отрезанный ломоть»: «В жизни каждого человека бывают решающие моменты, те “дни посещений”, когда происходят многозначенные душевные перевороты» [Мамин-Сибиряк 1948–1951, XII: 11], – то есть то, о чем будет писать он дальше, имеет универсальный смысл. В противоположность тому, повесть «На рубеже Азии» начинается как вполне обычная повесть, сразу вводящая читателя в курс дела, т. е. конкретизирующая объект описания и знакомящая его с одним из главных персонажей, причем автор не претендует на обобщающий, универсальный смысл описываемого: «Мой отец был человек среднего роста, замечательно толстый, вспыльчивый, добрый и слабохарактерный» [Мамин-Сибиряк 1948–1951, I: 61]. Принципиально по-разному рисуется центральное лицо детских воспоминаний Мамина – отец: в ранней повести он не только слабохарактерный, но и весьма уязвленный своим бедным, забитым положением в самом захолустном углу епархии человек, которого именно большое самолюбие доводит до преждевременной смерти. В поздних очерках образ отца совсем иной – фактически он идеален, что повествователь подчеркивает специально: «Для меня лично слово “отец” связано с представлением именно такого отца, сильного, доброго и всегда серьезного» [Мамин-Сибиряк 1948–1951, XII: 13]. «Милый, дорогой папа...» – это признание героя в любви к отцу рефреном проходит через весь подцикл позднейших воспоминаний Мамина. Оставляем «за бортом» разговора вопрос о том, почему писатель, не так давно похоронив отца, рисует его в первой повести в таком невыгодном свете, ведь постулируемая слабохарактерность отца насколько не мешает герою-рассказчику испытывать к нему и любовь, и привязанность. Обратим внимание на другое.

Очерки «Из далекого прошлого» пишутся человеком, вполне осознанно и целенаправленно, а потому не спеша и со вкусом воссоздающим свое прошлое, делающим при этом массу остановок, ретардаций, отступлений и пояснений. Детство волнуется его как буквально «золотая пора» в жизни человека, источник всего последующего бытия, а на сегодняшний момент – источник успокоения и очищения души. Поэтому его произведение – это рас-

<sup>2</sup> Философ определял роман самосознания как структуру, в которой 1) фиксируется объективация автора в «другом», 2) «как метафора субъективного сознания автора и героя» фигурирует *страдание*, которое автор и делит с другим (героем) [Пятигорский 1996: 265].

сказ не только о своем детстве, но и о детстве вообще, о его значении в человеческой жизни, его своеобразной структуре. Ср., напр., пассаж о том, как выстраивается детский мир – «расширяется концентрическими кругами, и самые сильные привязанности помещаются ближе к центру, каким является родное гнездо» [Там же: 47]. В логике этих «концентрических кругов» Мамин и описывает свое детство, и этом плане он также выступает продолжателем реалистических традиций, конкретно – восприимчивым автобиографического письма Л. Толстого. Поэтому и время в очерках воспоминаний Мамина практически не движется: налицо расхождение между внутренним временем рассказываемой истории, в которой герой то приезжает в бурсу, то выезжает из нее на каникулы, а в промежутках переживает много разных приятных, но чаще неприятных событий, и временем повествователя, которое фактически стоит на месте. Однако и это расхождение мнимо, ибо *передвижения* героя заменяют его *изменения*, и передаются они с застывшей позиции повествователя, из его сегодняшнего кругозора человека, для которого перед грандиозностью той временной бездны, что отделяет его детство от сегодняшнего дня, все прочее меркнет. Поэтому повествователь весьма протяженно описывает дорогу из Висима в Екатеринбург, несколько раз возвращается к самому первому дню своего поступления в училище, много раз останавливается на одних и тех же бурсацких обычаях, правилах и т.д. Повествование отчетливо буксует, поскольку несет внутри себя невысказанное авторское желание остановить время и оставить прошедшее как оно есть – в раме вечно проходящего, но никогда не уходящего времени детства, в которое упоенно вглядывается он сам сегодняшний (и этому несколько не вредит вызывающая у героя ужас бурса, в которой обучался также и сам автор). Об этом, на наш взгляд, свидетельствуют и своеобразные «проговорки» повествователя: «Время являлось самым страшным врагом» [Там же: 67], – пишет он о бурсаках, считающих дни, оставшиеся до Рождества и долгожданных каникул. Симптоматична характеристика жизни в Горном Щиту бабушки и дедушки героя: «Жизнь в дедушкином доме точно застыла, как стоит тихо-тихо вода где-нибудь в речном омуте. Один день походил на другой, как походят монеты одного чекана. Не было больше ни желаний, ни надежд, ни особенных забот, а только стремление сохранить настоящее, как оно есть» [Там же: 43]. Вот это стремление «сохранить настоящее как оно есть» – сохранить себя в зеркале памяти детства – и движет здесь автором, как, впрочем, и многими другими авторами автобиографических и мемуарных произведений.

Рассмотренные нами произведения дополняют друг друга и в совокупности позволяют воссоздать объемную картину жизни семьи священника в отдаленном «углу» российской провинции. Однако за этой конкретной семьей встают другие, и возникает еще более масштабное полотно о жизни и быте самой уральской провинции, – казалось бы, типичного захолустья, но где, однако, происходят свои драмы, есть свои радости и свои печали, свои духовные ин-

тересы, особенно пристально раскрываемые автором в очерках «Из далекого прошлого» (подцикл «О книге», где Мамин обстоятельно рассказывает о роли книги в его детской и юношеской жизни, вообще о значении печатного слова в провинции). Писатель представляет извилистый жизненный путь уральского интеллигента, пошедшего вначале по дороге, завещанной «отцами», но отступившего от нее и вместо духовного звания выбравшего светское. Парадоксальным образом именно ранняя повесть «На рубеже Азии» воспринимается читателем как более живой и, следовательно, более достоверный рассказ о прошлом: иллюзия чисто художественного слова, более цельный сюжет и объективированное повествование, прячущее позицию автора за точкой зрения героя-рассказчика, настраивают нас на доверие к тексту, вызывают эффект сопереживания герою. Обратим внимание на бесконфликтный способ разрешения типичной для 1860–1870-х гг., на которые приходится детство и юность автора-рассказчика Мамина, коллизии эпохи – отказ его героя (добавим: и автора) от дороги «отцов», замена духовного поприща светским и поступление после семинарии в университет происходит в произведении уральского писателя достаточно безболезненно. Совсем иное мы наблюдаем в произведениях других художников века (см., напр., «Рассказ отца Алексея» И.С. Тургенева, повести Н.С. Лескова и др.). В финале повести герой делает карьеру доктора, а именно этот путь вначале избрал для себя сам Мамин; таким образом, герой-рассказчик «На рубеже Азии» воплощает его несбывшуюся мечту. Этот, своего рода внутренний, автобиографизм повести, как уже говорилось, контрастирует с более точным, меморатным воспроизведением прошлого в очерках Мамина последнего десятилетия. Воспоминания, конечно, точнее, но в них возрастает доля авторского резонирующего комментария, граничащего с резонерством. Это именно очерки, сцепляющие ряд эпизодов из прошлой жизни рассказчика его взрослым образом, его позднейшей мыслью. Может быть, поэтому их мера достоверности иная, не художественная, и мы скорее склонны поверить в важность для семьи бедного священника из захолустья шкафа с посудой, чем шкафа с книгами.

Заметим еще одно. Как было сказано выше, образ детства в ранней повести Мамина вливается в «золотые» сны человечества, «где иллюзии и создания воображения получают силу и смысл действительности и человек получает способность ждать даже то, чего никогда не случится» [Мамин-Сибиряк 1948–1951, I: 133]. В очерках «Из далекого прошлого», в подцикле «О книге» мы также находим образ *снов*, но в иной трактовке, хотя по видимости и продолжающей первоначальное толкование сновидений ранним Маминым: «В снах, как принято думать, нет никакой логики; но, как мне кажется, это ошибочно, – логика должна быть, но только мы ее не знаем. Может быть, это логика какого-нибудь иного, высшего порядка... / На меня, например, самое сильное впечатление производят сны, в которых поднимается далекое детство, и в неясном тумане встают уже сейчас несуществующие лица, тем более

дорогие, как всё безвозвратно утраченное. Я долго не могу проснуться от такого сна и долго вижу живыми тех, кто давно уже в могиле» [Мамин-Сибиряк 1948–1951, XII: 94]. Сны в первом случае, выступая метафорой творчества и высшего сознания человечества, не обязательно напрямую связанного с действительностью, устремлены в будущее, время автора развернуто вперед. Сны во втором случае, хотя и обозначены автором как несущие логику «высшего порядка», разворачивают его назад, в прошлое, и оттого такой «застывший» характер имеют его воспоминания. И это естественно, даже закономерно. «Невидимо склоняясь и хладея, Мы движемся к началу своему», – писал А.С. Пушкин. Проблема соотношения вымысла и подлинной «правды жизни» в автобиографических произведениях Мамина не решается однозначно, ибо внутреннее далеко не всегда совпадает и корректирует с внешним, а «правда факта» и правда художественного образа могут успешно конкурировать друг с другом.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М.М.* Собр. соч. – М.: «Русские словари», «Языки славянской культуры», 2003. Т. 1.

*Беньямин В.* Берлинское детство на рубеже веков. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс»; Екатеринбург: «Кабинетный ученый», 2012.

#### Данные об авторе:

Елена Константиновна Созина – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Уральского федерального университета, заведующий сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН (Екатеринбург).

Адрес: 620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51, к. 336.

#### About the author:

Elena Konstantinovna Sozina is a Doctor of Philology, professor, Department of Russian Literature, Faculty of Philology, Ural Federal University; head of the Department of the History of Literature, Institute of History and Archaeology, Russian Academy of Sciences (Ural Branch)

*Дергачёв И.А.* В начале восьмидесятых // Мамин-Сибиряк Д.Н. Очерки и рассказы 1880–1883 гг. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1980. С. 428–439.

*Дергачёв И.А.* Д.Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х гг. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005.

*Литовская М.А.* «Никому не родная родина»: тема региональной идентичности в творчестве уральских писателей XIX – начала XX вв. // Уральский исторический вестник. – № 1 (22). – Екатеринбург, 2009. – С. 60–65.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: в 12 т. / Под ред. Е.А. Боголюбова. – Свердловск: Свердл. обл. гос. изд-во, 1948–1951.

*Подорога В.* Кукла и марионетка: Материалы к феноменологии театральной репрезентации // Кукла: Материалы лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой / ред. О. Купцова. – М.: СТД РФ, 2008. С. 123–127.

*Пятигорский А.М.* Избранные труды. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.

*Решетников Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 6 т. / Под ред. И.И. Векслера. – Свердловск: Свердл. обл. изд-во, 1937. Т. II.

*Созина Е.К.* «Лицо» и «образ» автора в произведениях писателей Урала конца XIX – начала XX века // Литература Урала: история и современность. Вып. 3: в 2 т. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2007. Т. 1. С. 9–32.

*Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 22 т. – М.: Худож. лит., 1984. Т. 18: Письма. 1842–1881.

Л.М. Слобожанинова  
Екатеринбург, Россия

## ТВОРЧЕСТВО Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА С ПОЗИЦИЙ ГУМАНИЗМА

**Аннотация:** Рассматриваются общегуманистические проблемы творчества Мамин-Сибиряка. В рассказах «Аннушка», «Ранний батюшка», «Пустынька», «Сказание о хане Кучуме» и др. подчеркивается внимание писателя к образам людей из простонародья, защита художником прав малого народа на свою историческую память.

**Ключевые слова:** Д.Н. Мамин-Сибиряк, гуманистическая позиция, жанр рассказа, характерология.

L.M. Slobozhaninova  
Yekaterinburg, Russia

## MAMIN-SIBIRYAK'S CREATIVITY IN A HUMANISM CONTEXT

**Abstract:** The article considers the universal humanistic problems in Mamin-Sibiryak's literary works. Analyzing some short stories, the author emphasizes Mamin-Sibiryak's focus on the images of common people, his readiness to protect the rights of minor nationalities to their historical memory.

**Keywords:** D.N. Mamin-Sibiryak, humanistic perspective, short story, character study.

Литературная критика начала минувшего столетия признавала безусловную талантливость Мамин-Сибиряка, однако не называла его в ряду общепризнанных литературных имен. Известный в то время Ф.Д. Батюшков следующим образом характеризовал развитие русской литературы последней четверти XIX века: вслед за романами Тургенева, Толстого, Достоевского, приобретших общечеловеческое значение, «выделилась литература, так сказать, областная, по частным категориям общества, описывались “уголки жизни” <...> вслед за Лесковым, бытописателем духовенства, выступают в тех же рамках Потапенко, Елеонский и др. Мамин-Сибиряк выдвинулся в особенности своими уральскими рассказами и знанием быта горнозаводчиков; Станюкович приобретает главную известность своими морскими рассказами; за ним в той же области следует Черняк. Значительное разнообразие типов и персонажей из разных слоев общества, но все же принадлежащих определенным бытовым условиям жизни среди степного хозяйства в определенной географической полосе, захватывающей Воронежскую и Тамбовскую губернии, представил талантливый автор “Записок степняка” и “Гардениных” – А.И. Эртель; в своем роде он тоже “областной писатель”. Альбов специализировался на изучении “маленьких людей” в столичной обстановке жизни и Баранцевич также ограничил круг своих наблюдений “мутной” атмосферой Петербурга в средних слоях общества и т.д. Литература раздробилась; широкая волна, спускаясь с гребня, разлилась струйками и ручейками, которые пробивались по отдельным заводам, захватывая, так сказать, отдельные уголки жизни» [Батюшков 1922: 47-48].

Как провинциального автора Мамин-Сибиряка воспринимает С.Я. Елпатьевский: «он был большой талант, и не однотонный талант, у него была большая палитра красок, – и все-таки он не имел должного успеха <...> никогда не создавалось шума около него, яростных споров, – шума, может быть, бесплодного, но неизбежно сопровождающего всякий успех. Да, в провинции любили, знали и читали,

и читали его; там спорили и обсуждали, но этот провинциальный шум не доходил до Петербурга и Москвы и не сказывался в столичных толках» [Елпатьевский 1962: 208–209]. Мамин-Сибиряк не вписывается в ту впечатляющую градацию, которую предлагает А.А. Измайлов: «Гончаровы, Писемские, Островские взглянули на русскую жизнь и рассказали о ней, что видели. Гоголь посмотрел на жизнь и засмеялся, и не все расслышали дрожь в его смехе. Салтыков наполнился гневом и поднял руку с проклинающим жестом. Тургенев мечтательно пожалел догорающую красоту разоренных дворянских гнезд, Чехов взглянул на русскую жизнь, пожалел ее и заплакал о том, что в ней больше всего достойно жалости – об оскорбленной и разбитой женской мечте, о пропываемой русской талантливости, о недостижимости идеала и ранней потере радостей жизни.

Чехов был создан, чтобы стать певцом красивой русской тоски, безотчетной нашей печали, являющейся как бы шестым чувством русской души и составляющей ее великую прелесть. В такой цельности, полноте, красоте и силе никто из русских писателей не отдал себя этому настроению – ни Гоголь, ни Тургенев, ни Кольцов – и в этом право Чехова на крупное народное значение, позволяющее его имени по достоинству стать следом за великими именами нашей литературы» [Измайлов 1918: 272].

Надо полагать, что Горький, которого не смущала «провинциальность» Мамин, находит ключ к содержанию его творчества и вместе с тем одно из возможных направлений в его истолковании: «Ваши книги помогли понять и полюбить русский народ, русский язык. Почтительно и благодарно кланяюсь вам, писателю воистину русскому» [Воспоминания... 1936: 133]. Эти широко известные слова из приветственной телеграммы к 60-летию Мамин-Сибиряка нуждаются в комментарии.

Спору нет, для своего времени Мамин-Сибиряк был одним из самых эрудированных летописцев родного края. Ему был хорошо знаком Горнозаводской Урал, в первую очередь Екатеринбург и Демидовский горный округ; Пермский край и Сибирский

поход под предводительством атамана Ермака; губернская Пермь и Чердынская парма. Не раз и не два он проезжал по Верхотурскому тракту, бывал на Ирбитских ярмарках, лечился на кумысе в степной Башкирии и в казачьих оренбургских станицах; знал хлебное Зауралье, где жил его дед по матери, дьякон с. Попровского Ирбитского уезда; посещал старообрядческие скиты по глухим таежным углам, плавал на барках по Каме и Чусовой... Весь этот громадный материал, малоизвестный читателю средней полосы России, заметно обновлял русскую беллетристику последней трети XIX столетия.

По характеристике того же С.Я. Елпатьевского, Мамин «был стихийный и неоднозначный талант. На его палитре были всякие краски, у него есть юмор и лирика, суровая сила и огромная нежность, яркий быт и тонкие глубокие переживания» [Елпатьевский 1962: 202].

Добавим к сказанному: Мамин был непредсказуемым художником, который руководствовался не теорией, но глубинным чувством должного. Мало кто мог предположить, что через десять лет после исторического очерка «Покорение Сибири» Мамин напишет «Сказание о сибирском хане, старом Кучюме», где коварный Кучюм, злейший враг русских казаков станет «шекспировским героем». За Маминым – признание права побежденного народа на свою историю, даже если эта история сохраняется лишь в легендах, сказаниях, сказочной фантастике. По большому счету, это великодушие как национальная черта русских, которые, двигаясь на восток и на юго-восток от исконных русских земель, беря под свое крыло эти народы, ни один из них «не превращали в рабов. И более того, все нации и народности, оказавшиеся в Российской империи, сохранили свой язык, свои верования и обычаи. Конечно, платили инородцы ясак и другие подати, со временем стали поставлять рекрутов в русскую армию, но были угнетаемы не более чем простой русский мужик под Тамбовом или Вяткой или рабочий человек на уральских заводах» [Кердан 2005: 445].

В самом тексте взаимодействуют два мотива: всенародный плач по неисчислимым жертвам казачьего похода и «суд Божий, который никто не может остановить ни на одно мгновение»: «С жалобой бежит ветер по высокой степной траве, точно ищет кого-то и тоже стонет, как стонет по ночам Иртыш <...> Близится день и час, когда по степным стойбищам, улусам и займищам горько заплачут тысячи татарок об убитых мужьях, отцах и детях, а на далекой русской стороне ответят им тем же матери, жены и дочери казаков» [Мамин-Сибиряк 1999: II, 119].

Тема исторической памяти рождает романтический сюжет о любви престарелого хана к юной красавице Сайхан-Долангэ, которой суждено продолжить кучумовский род. Здесь есть и волшебные заклинания, и фантастика, которые придают тексту особую красочность:

«...Вышла молодая ханша Сайхан-Долангэ на берег, переплыла пенившуюся реку на деревянном плоту и пошла в степь. Идет красавица ханша по степи, рвет траву и полными горстями бросает по

обе стороны. За ней идет шаман Кукджу и шепчет заклинания над сорванной травой.

– Ты видишь, что делает красавица ханша? – спрашивает Хан-Сеид.

– Вижу: ходит по степи да рвет траву...

– Смотри теперь, что будет дальше.

– Смотрю...

Долго ходила Сайхан-Долангэ по степи, пока не исчезла из виду. А посол все смотрит... Пропал вместе с ней и столетний шаман Кукджу. Тогда Хан-Сеид поднял обе руки вверх, закрыл глаза и дунул в степь. Свершилось великое чудо на глазах посла: зашевелилась сорванная трава как живая. Где-то ударили в большой бубен – и вышли большие люди; ударили в малые бубны – вышли простые джигиты. Сколько собрано было ханшей травы, столько вышло в поле и джигитов. Весело развешаются конские хвосты на высоких копыях, ржут кони, бьют бубны, а войско все прибывает... Насколько хватал глаз – везде из земли выходили джигиты. Страшно стало послу, а Хан-Сеид опять поднял руку вверх, дунул – и войско пропало.

– Иди в Искер и скажи своим воеводам, что видел своими глазами, – объявил ему Хан-Сеид. – Много еще силы у слепого хана Кучюма...» [Мамин-Сибиряк 1999: II, 145–146].

Не исключено, что Горькому импонировало в произведениях Мамина то уважительное отношение к человеку труда, которое не сводится к состраданию, жалости и даже восхищению его талантливостью. Мамин и Горький сходятся в признании за человеком из «простолюдовья» высокого уровня духовной жизни, в принципе равноправного с духовным миром героя-интеллекта. Неопровержимые аргументы дает стилистика, ибо стилистика «не обманывает». Маминские охотники, сплавщики, конные пастухи, лесные сторожа не косноязычат, не путаются в трех фразах, не засоряют язык псевдонародной лексикой, к которой охотно прибегают беллетристы «второго ряда», в том числе известный в свое время Иван Горбунов. Речь Елески Шишмаря, где нет ни одного слова, выпадающего из народного лексикона, – своего рода «цельное мирозерцание», уходящее своими истоками к мифологическим представлениям о родственности всего живого на земле. Вот как делится Елеска своими редкими радостями с заезжим приказчиком: «У меня по весне праздник бывает, милый человек, когда с теплого моря птица прилетит. И сколько ее летит: туча. По Студеной-то точно ее насыпано... Всякого сословия птицы: и утки, и гуси, и кулики, и чайки, и гагары... Выйдешь на заре, так стон идет по Студеной. И нет лучше твари, как перелетная птица: самая божья тварь... Большие тыщи верст летит, тоже устанет, затокает и месту рада. Прилетела, вздохнула денек и сейчас гнездо налаживать... А я хожу и смотрю: мне бог гостей прислал. И как наговаривают... Слушаешь, слушаешь, инда слеза проймает. Любезная тварь – перелетная птица... Я ее не трогаю, потому трудница перед Господом. А когда гнезда она строит, это ли не божецкое произвольенье... Человеку так не соорудить. А потом матки с выводками на Студеную выплывут... Красота, радость... Плавают,

полощутся, гогочут... Неочерпаемо здесь перелетной птицы. Праздником все летечко прокатится, а к осени начнет птица грудиться стайками: пора опять в дорогу. И собираются, как люди... Лопочут по своему, суетятся, молодых учат, а потом и поднялись...» [Мамин-Сибиряк 1981: 430–431].

«Сопричастность всему живому» – отличительная черта всех маминских «народных философ». Это дьячки Фотич (рассказ «Лес») и Николай Матвейч («Зеленые горы»), сторож Сохач («На Сайме»), сплавщик Яшка («Вольный человек Яшка»), сапожник Митрич («Пустынька»), конный пастух Макарка («Макарка»). Отголоски древнейших представлений об одушевленности дерева сохраняются в поведении висимского дьячка Николая Матвейча. Он и по лесу ходил не так, как другие. «По дороге старик всегда приводил в порядок буйную горную растительность, – тут сухарина (сухое дерево) пала и придавила молодую поросль, там снегом искривило, там скотина подломала. Надо помочь молодым расти, а то зря погибнут. У старика были тысячи знакомых молодых деревьев, которым он спас тем или другим образом жизнь. Он заходил навестить их, как своих воспитанников, и торжественно любовался» [Мамин-Сибиряк 1951: 123]. Отсутствие интеллектуальной среды восполняется постоянным общением с природой. В структуре малого жанра кульминационными становятся те эпизоды-сценки, где равноправными действующими лицами выступают человек и животное: в «Зимовья на Студеной» Елеска *оплакивает* своего верного друга Музгарку; в рассказе «Последняя треба» поп Савелий, который спешит к умирающей женщине, *уговаривает* норовистую Лысанку выдернуть сани из сугроба; в рассказе «Емеля-охотник» возникает своего рода «диалог» между охотником, который хочет порадовать заболевшего внука «желтеньким олененком», и маткой-оленихой, самоотверженно защищающей своего детеныша.

Поэтические страницы маминской прозы не снимают вопроса о полярности русского человека. «Пестрый народ», заселявший Урал со времен Ермака, приносит с собой отличительные черты великорусского типа, в том числе присущую ему антиномичность. «Для русских характерно совмещение и сочетание антиномических, полярно противоположных черт. Россию и русский народ можно характеризовать лишь противоречиями. Русский народ с одинаковым основанием можно характеризовать как государственно-деспотический и анархически-свободолюбивый, как народ, склонный к национализму и национальному самомнению, и народ универсального духа, более других способный к всечеловечности, жестокий и необычайно человечный, склонный причинять страдания и до болезненности сострадательный» [Бердяев 1990: 15].

Представление об антиномичности, воплощенное в классических типах Достоевского, Мамин-Сибиряк без какой-либо к тому нарочитости переносит в простонародную среду. Злое начало как порождение «неустанной работы, творящейся в неведомых глубинах души человека» [Мамин-Сибиряк 1951: 321], непредсказуемо и необъяснимо. Дедушка

Антон убивает лётного «из-за репки». Это было проявлением «специально деревенской жестокости, бессмысленной и зверской, как всякое стихийное зло» [Мамин-Сибиряк 1983: 180]. Разъяренные мужики из той же уральской деревни в поисках виновного при пожаре бросают в огонь беззащитного Ивана Несчастной Жизни, от которого «не осталось даже косточек». А «Иосиф Прекрасный через день от полученных на пожаре побоев умер в кабаке Родьки Беспалого» [Мамин-Сибиряк 1983: 201].

Напрасно пролитая кровь требует покаяния и отпущения, в то время как «неразвязанный» грех создает тупиковую ситуацию. «Бог простит, суд не осудит, да я сам себе не прощу» – эту психологическую драму Федя Протасова из пьесы Льва Толстого «Живой труп» Мамин-Сибиряк также привносит в народную среду. Отсутствие наказания оказывается хуже всякого наказания. Сплавщик Савоска, «по наущению» прикончивший злого разбойника Федьку, напрасно надеется избыть душевную тяжесть в вине и песне:

«Ходил я к одному старцу, советовался с ним... – глухо заговорил Савоська. – Как, значит, моему горю пособить. Древний этот старец, пожелтел даже весь от старости... Он мне и сказал слово: «Потуда тебя Федька будет мучить, покуда ты наказание не примешь... Ступай, говорит, в суд и объявись: отбудешь свою казнь и совесть найдешь». Я так и думал сделать, да боюсь одного: суды ноне милостивы стали – пожалуй, без наказания меня совсем оставят... Куда я тогда денусь?» [Мамин-Сибиряк 1983: 336–337; анализ образа сплавщика Савостьяна Кожина см.: Блажес 2002].

Мучается своим преступлением Дарья Семеновна, из ложной ревности отравившая бесприютную Аннушку (рассказ «Пустынька»). По ночам «ей казалось, что в лесу кто-то крадется осторожными шагами... И не мужские шаги, а женские. Это была она... Да, ее непокаянная душенька бродила по лесу. В детстве Дарья Семеновна слыхала от старух, как тяжело душа расстается с телом и потом сорок ден не может найти покоя <...> Дарье Семеновне делалось страшно, а по спине бежала холодная дрожь» [Мамин-Сибиряк 1915–1917: XII, 402]. Не помогает чистосердечное признание. Суд не находит в случившемся состава преступления, а Дарью Семеновну врачи признают «впавшей в малолурие», само же дело об отравлении Аннушки вторично «предают воле Божьей» [Там же: 407].

Полярно противоположные черты русского характера Мамин-Сибиряк обнаруживает в старообрядчестве. Своего рода программное значение приобретает «канун на помин души», который в рассказе «Великий грешник» (1893) читает раскольничий архиерей Кирилл. С одной стороны, присущая старообрядцам чистота нравов, трудолюбие, трезвость, стойкость, с другой – слепое поклонение старине, граничащее с отрицанием культуры и цивилизации. В число антихристовых деяний попадают и распущенность, и современная техника, облегчающая труд человека. «...А там мать стыдится зачатого в утробе младенца и девица не знает своего девичьего стыда... Всенародно бесоудные пляски творятся

оголенным женским полом <...> И еще скажу другое дело: работать никто не хочет... Все боярили бы да легкий хлеб ели. Машинами хотят леность свою утешить: машина пусть работает, а я буду песни петь да радоваться. Да... Тут тебе беси слова твои по проволокам волокут, тут тебе беси машинами ворочают, тут беси в зломерзкие трубы перекликаются, визжат неистово, огонь с неба низводят...» [Мамин-Сибиряк 1915-1917: XI, 399].

Свой «приговор» фанатизму старообрядчества Мамин выносит в рассказе «Сибирские старцы, кухарка Агафья и гражданин Рихтер» (цикл «Медовые реки», 1900). По вине скитского старца Матвея погибает кухарка Агафья, одна из тех редких русских женщин, которых манило пустынножительство в горной глуши, жажда подвига, страстное желание стряхнуть с себя «всякую житейскую скверну». Она верила всему, хотя образованный доктор Рихтер не улавливал в бессвязных речах старца истинной святости, которая покоряла в раскольничьем архиерее. Вместе с тем, к своему удивлению, доктор испытывал «нечто такое особенное, чему нет названия, но что неотразимо действовало на душу». Исторические параллели позволяют Мамину представить фантастическую приверженность к той или иной системе догм как устойчивую черту национального типа. Вероятно, такой же «гипнотизирующей логикой» обладали «Стенька Разин, Гришка Отрепьев, Емельян Иванович Пугачев, “изящный скиталец” протопоп Аввакум и другие вожаки и коноводы, потому что за шелухой их ненужных иногда слов чувствовалась стихийная сила, та почвенная поемная вода, которая неуверенно подмывает самые крутые берега и крушит все на своем властном пути» [Мамин-Сибиряк 2008: 273].

Поздний Мамин по-особому щедр в обнаружении отличительных черт русского человека. «У святых могилок» (1900) – не столько рассказ, сколько «эскиз», по определению самого автора, зарисовка, диалог двух случайно встретившихся в дороге людей. Здесь нет противопоставления каких-то позиций и вместе с тем дается представление об исторически значимых психологических типах. ...Где-то в Барабинской степи, у прохладного ключика вблизи мусульманских святынь встречаются отставной сибирский исправник Платон Шмаров и рязанский мужичок Мосевич, который «ходком» пробирается на Алтай. У каждого своя забота. Российского мужика одолевает малоземелье: «Мы, значит, господские были, ну, земли умаление, лесу ни-ни, скотинке негде пастись. Из последних сил, значит, вышли. Не у чего стало жить окончательно. Ну и порешили переселиться в Сибирь» [Мамин-Сибиряк 2008: 382-383]. Посланный от деревни ходок Силантий, «умственный» и «смышлястый» мужик, пишет своим сельчанам, что земля там, в Сибири, «овчина овчиной, что касаемо травы – человека не видать, земли неочерпаемо, скотина ни по чем...» [Там же: 382].

Сибирский исправник мечтает о возвращении к должности и рассчитывает на помощь тетки, «полной генеральши», которая живет в Петербурге. «Как приеду в Санкт-Петербург, сейчас к тетке...

<...> ...она словечко полному генералу, а полный генерал, конечно, сейчас все поймет и скажет: “Почему вы, господин Шмаров, не обратились ко мне раньше?” <...> И сейчас этакую записочку в департамент, где мое дело разбирается, а там уж у всех ушки на макушке. – “Пожалуйста, господин Шмаров... Извините, что немного заставили подождать”. <...> А главное: тетка... У нее два каменных пятиэтажных дома в Санкт-Петербурге, восемь имений в разных губерниях, половина реки Невы ей же принадлежит, а наследник-то, выходит, я один... Х-ха!..

Бывший исправник окончательно заврался, заврался до того, что сам начинал верить себе. Тетка у него, действительно, была в Петербурге, но скромно жила на Петербургской стороне, занимая меблированную комнату» [Там же: 387-388].

По рождению и воспитанию Мамин-Сибиряк принадлежал к тому поколению шестидесятников-разночинцев, которое оставило по себе добрую память. В речи на юбилее газеты «Русские ведомости» (1913) Иван Бунин говорил: «Этот “разночинец” странствовал, спивался, страдал, болел, но это была другая болезнь. Это были муки совести, сердца, – и вы знаете, что это сердце бывало порою поистине “золотым сердцем”» [Бунин 1915: 316]. У Мамина было «золотое сердце» – в любви к «отецкой дочери» Аленушке, в постоянных заботах о матери, сестре, внимании к братьям. В семье отца будущий писатель усваивает уроки сострадания, в первую очередь, к детям, занятым детским трудом (известные рассказы «Вертел», «Кормилец»).

В петербургский период в творчестве Мамина появляются типы из столичной бедноты: кормилица в богатом доме, наряженная в шутовской «мамошный» сарафан, кокошник, стеклянные бусы, и брошенный ею ребенок, который чаще всего погибает в чужих, недобрых руках; дети из петербургских подвалов, которые не знают другой «природы», кроме каменного двора-колодца, где не растет ни единого деревца, ни единого кустика. О питерских «низах» писали многие, однако, пожалуй, лишь Шмаров-Сибиряк привносит в литературу 1890–1900-х годов внимание к духовным возможностям человека из «простонародья» (термин, принятый в литературно-критической среде того времени). Кучеру Спиридонову и старой няньке Аграфене Карповне Мамин доверяет воспитание «благородного русского юношества» (рассказ «Профессор Спирька»). Эти простые люди открывают детям генерала Башилова увлекательный мир народной демонологии: оказывается, в доме есть домовый, хотя его никто не видел; в старой бане на огороде сидела ведьму, в реке живут русалки, а в лесу — веселый и придурковатый леший. Особенное впечатление на Чарли (Бориса) и Бетси (Лизу) производит рассказ Спирьки о добром угоднике Паисии.

Облагораживается давний литературный тип «обманутой девушки». Молоденькой горничной Авдотье Семеновне достает деликатности и житейского опыта, чтобы отказаться от заманчивого предложения швейцара Андрея Ивановича. «Она долго стояла у ворот, провожая его глазами. Ей и жаль

было его, и обидно, что все так вышло. Прожила бы и она за таким мужем, не хуже других... Посовестились она чужой век заест: теперь одно говорит, а одумается, так и другое найдет. Девичью вину мужа-то не умеют забывать... А, главное, девочку жаль: теперь у нее хоть мать есть, а тогда хуже чужой будет. Братья да сестры потом выкорят нехорошим словом... Смахнула Авдотья Семеновна дешевую бабью слезу и ушла в свою избушку» [Мамин-Сибиряк 1915-1917: III, 326].

Маминские обитатели столичных подвалов обеспокоены не только куском хлеба. Трогательный союз между «здоровенным» сапожником Гаврилычем и обезножившим мальчиком, которого здоровые дети по горькой иронии кличут «господином Скороходовым», возникает на «духовной почве». Гаврилыча поражал необыкновенный ум ребенка. «Кажется, все-то на свете он знал и так удивительно хорошо умел рассказывать обо всем. Слушая своего маленького друга, Гаврилыч чувствовал себя ужасно глупым и темным человеком. Ничего-то, ничего он не знал, а вот мальчонка так все превзошел. И насчет звезд, и насчет разных стран и насчет городов иностранных, и про войны, и про всяких полководцев». А мальчику нравилась та непосредственность, с которой Гаврилыч относился ко всему: «он так хорошо умел слушать и так увлекался всем» [Мамин-Сибиряк 1999: I, 276].

«Господин Скороходов» – грустная и светлая история коротенькой жизни. В образе не по годам развитого ребенка нет какой-либо искусственности. По воспоминаниям современников, Мамин знал среду типографских рабочих, в которой встречались широко начитанные люди. Первый и единственный выезд «господина Скороходова» за пределы каменного Петербурга стоил ему жизни.

Читатели 30–90-х годов прошлого столетия, за редким исключением, знали «усеченного» Мамина. По идеологическим соображениям не публиковались его произведения с православной тематикой. Между тем, воспитанный в семье верующих родителей, Мамин-Сибиряк не причастен к дехристианизации, захватившей, по наблюдениям философа Николая Бердяева, какую-то часть русской интеллигенции еще со времен Белинского. Мамин был убежден, что девятисотлетняя (к концу XIX века) история христианства на Руси не могла не оставить следов в духовной жизни народа. Так, русский человек страшится умереть без церковного покаяния. На этом построен не переиздававшийся в советское время рассказ «Исповедь». Кстати, это первое произведение писателя, переведенное на европейский (французский) язык. Правда, тот же русский мужик в силу характерной для него антиномичности охотно слушает и сочиняет «срамные» анекдоты «про попа, попадью, да попову дочку». При всем том «поп, толоконный лоб», деревенский дьячок – тупица и пьяница – фигуры не маминские. Писателю близок дьячок – мастер на все руки, как дьячок Арефа в повести «Охонины брови», висимский дьячок Николай Матвеевич, охотник и философ (рассказ «Зеленые горы») и близкий им деревенский дьячок Матвей Иваныч в рассказе «Старая реформа».

Благородный пример отца подсказывает Мамину образ доброго пастыря, необходимого людям при крещении, венчании, в трудных обстоятельствах или при начале большого дела. Гуманистический смысл православного обряда исповеди полнее всего раскрывается Маминым в рассказе «Последняя треба». Покаяние и отпущение грехов необходимо умирающему как оправдание его жизни, после чего он не уходит в «никуда», но, согласно христианской философии, приобщается к великой гармонии Вселенной.

«Последняя треба» – характерный для Мамина рассказ с малым числом действующих лиц, строго отобранными бытовыми деталями и стремительным развитием событий. ...Отложив все другие дела, поп Савелий из глухой деревушки Полома едет в еще большую глушь – на лесной кордон, где после родов умирает жена лесника Евтропа. Занесенная снегом дорога трудна, так что даже выносливая Лысанка не вывезет двоих, и поп едет один.

В избушке лесника поп Савелий подошел к больной. «На него апатично глянуло остановившимися глазами мертвенно-бледное лицо. Жизнь едва теплилась, и только в глазах еще мелькало сознание. Говорить больная уже не могла. Поп Савелий знал, что она умрет тотчас же после исповеди и что ее поддерживает только жажда получить последнее напутствие. Большинство так: дождутся попа и помрут» [Мамин-Сибиряк 1999: II, 168]. Последующий диалог «поп Савелий и девочка» раскрывает философский смысл происходящего: умирает женщина-мать, подарившая миру новую жизнь, а семилетняя девочка с ответственностью взрослой берет на себя заботу о младенце. Потрясенный увиденным поп «не чувствовал, как у него по лицу катились слезы. Господи, какая ночь, и какое вечное чудо творится кругом нас каждый час и каждую минуту, и как мы не замечаем этого чуда... Разве жизнь кончается хотя бы на одно мгновенье?.. Вот и в этой девочке та же премудрость Божия, которая научает птицу вить свое гнездо, дикого зверя пестовать своих детенышей и несмышленного младенца заменять мать» [Там же: 169].

Жизнь в столице не сближает Мамин-Сибиряка с рабочим движением и социал-демократией. Он остается просветителем, демократом и гуманистом. Никаких социальных проблем нет в рассказе «Ранний батюшка» – есть простое человеческое сострадание. Читателя трогает история старенького отца Ивана, преданного своим разбогатевшим сыном. Похоже, писатель принимает лишь одну форму бунта – это бунт женщины против домашнего деспотизма. Эмансипация, как порождение эпохи 1860-х годов, затронула какую-то часть разночинной и дворянской интеллигенции, однако не повлияла на судьбу простой русской бабы. Лишенная материальных прав, она все также остается во власти мужа. В крестьянских семьях баба «виновата во всем», на ней вымещаются любые неудачи, она «виновата» и тогда, когда сама оказывается жертвой насилия. Как раз об этом написан удивительный по глубине постижения нравов оренбургской казачьей станицы рассказ «Бабий грех».

Чтобы отстоять себя, русские женщины и девушки, которые страшатся замужества, уходят, по Мамину, не в революционное движение, но в монастырь. После неожиданной смерти деспота-мужа героиня рассказа «Я... я... я...» поселяется в Девьей обители. Смышленная работящая Фимушка скоро приживается в монастыре, приобретает известность «блаженненькой» и «прозорливицы», однако не обретает христианской кротости. Тех деревенских баб, которые приходят к ней за сочувствием, она обрывает на полуслове: «А вы больше терпите, глупые, пока дух не вышибли. Видно, мало вас бьют мужья-то» [Мамин-Сибиряк 1915-1917: XII, 540]. Всех бесов, «приставленных к человеку», она считала тысячами и олицетворяла их в «мужеске поле». Когда в монастыре наступали моменты раскаения, Фимушка одна оставалась нераскаянной. В ней затаилась неистребимая ненависть к мужику, сосредоточившаяся на этом последнем пункте, как в фокусе. «Все баба, как баба, а как увидела мужика – и остервенилась» [Там же: 541]. Если это протест во имя личности, то самый дикий, неуправляемый, на какой бывает способен русский человек.

Творчество Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка подтверждает способность реалистического метода к непрерывному обновлению характеров-типов и модификации системы жанровостильевых форм. Наряду с Чеховым, Куприным, Короленко Мамин удерживает высокий уровень реализма, достигнутого русской культурой к концу XIX – началу XX столетия. Вместе с тем творчество этого писателя нуждается в последовательной идеоло-

логизации, в непредвзятом изучении всего написанного этим неоднозначным и сложным художником.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Батюшков Ф.Д.* В.Г. Короленко как человек и писатель. – М.: Задруга, 1922.
- Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. Репринт. изд. – М.: Наука, 1990.
- Блажес В.В.* Поэтическое в очерках «Бойцы» Д.Н. Мамина-Сибиряка // Известия Урал. ун-та. Сер. 2, Гуманитар. науки. – 2002. – №. 5(24). – С. 57-66.
- Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: в 6 т. – Пг.: Изд. Т-ва А.Ф. Маркс, 1915. – Т. 3.
- Воспоминания о Д.Н. Мамине-Сибиряке. – Свердловск: Свердл. обл. изд-во, 1936.
- Елпатьевский С.Я.* Д.Н. Мамин-Сибиряк // Д.Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1962.
- Измайлов А.А.* А.П. Чехов: [критико-биограф. очерк] // Чехов А.П. Полн. собр. соч.: в 23 т. – Пг.: Изд. Т-ва А.Ф. Маркс, 1918. – Т. 22.
- Кердан А.* Соч.: в 3 т. – Екатеринбург: Сократ, 2005. Т. 3: Берег отдаленный: исторический роман.
- Мамин-Сибиряк Д.Н.* Поздняя проза. – Екатеринбург: Сократ, 2008.
- Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: в 12 т. – Свердловск, 1951. Т. 12.
- Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: в 6 т. – М.: Худож. лит., 1981. Т. 6.
- Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: в 2 т. – М.: Русская книга, 1999.
- Мамин-Сибиряк Д.Н.* Уральские рассказы: в 2 т. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1983. Т. 1.
- Мамин-Сибиряк Д.Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. – Пг.: Изд. Т-ва А.Ф. Маркс, 1915-1917.

#### Данные об авторе:

Лидия Михайловна Слобожанинова – кандидат филологических наук, доцент, почетный ветеран Уральского государственного университета, автор книг о П.П. Бажове и цикла статей о Д.Н. Мамине-Сибиряке.

Адрес: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

#### About the author:

Lidia Mikhailovna Slobozhaninova, PhD, author of many books devoted to P.P. Bazhov and a series of articles about literary works by D.N. Mamin-Sibiryak.

## «ГРОЗА ДВЕНАДЦАТОГО ГОДА...»: ИСТОРИЧЕСКИЕ КОЛЛИЗИИ И ЛИТЕРАТУРА

УДК 821.161.1.09 (Батюшков К.Н.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

С.И. Ермоленко  
Екатеринбург, Россия

### «ПРИ СТРАШНОМ ЗАРЕВЕ БЕЛЛОНИНЫХ ОГНЕЙ» (1812 ГОД В ЛИРИКЕ К.Н. БАТЮШКОВА)

**Аннотация:** В статье рассматриваются стихотворения К.Н. Батюшкова, созданные под впечатлением событий войны 1812-го года и заграничного похода русской армии 1813-1814 годов. Отмечаются изменения в лирике Батюшкова, связанные с пересмотром прежних эстетических принципов. Обосновывается новаторство Батюшкова в разработке военной темы, сказавшееся в трансформации традиционных лирических жанров (послания, элегии), что открывало новые пути развития русской поэзии.

**Ключевые слова:** К.Н. Батюшков, война 1812 года, лирика, эстетические принципы, послание, историческая, или монументальная элегия, традиция и новаторство.

S.I. Yermolenko  
Yekaterinburg, Russia

### “IN THE FRIGHTFUL GLOW OF BELLONA’S FIRE” (THE YEAR 1812 IN K.N. BATYUSHKOV’S LYRIC POETRY)

**Abstract:** The article focuses upon the poems by K.N. Batyushkov reflecting his impressions of the 1812 war and the foreign campaign of Russian army in 1813-1814. The contributor traces changes in K.N. Batyushkov’s lyric poetry which are connected with the re-evaluation of his former aesthetic principles. Batyushkov’s innovations in developing the military theme, the subsequent transformations of traditional lyric genres (epistle, elegy) which opened up new perspectives for Russian poetry are substantiated.

**Keywords:** K.N. Batyushkov, the 1812 war, lyric poetry, aesthetic principles, epistle, historical, or monumental elegy, tradition and innovation.

«Гроза двенадцатого года» войдет в русскую классическую литературу как одна из важнейших ее тем, связанных с осмыслением судеб и перспектив развития России, сущности национального характера. Раскаты грома этой «грозы», то приближаясь, то отдаваясь эхом, будут слышны в отечественной словесности на протяжении всего XIX века.

«В половине 1812 г., – пишет обозреватель журнала «Сын Отечества» (1815) Н.И. Греч, – грянул гром, и литература наша сначала остановилась совершенно, а потом обратилась к одной цели – споспешествованию Отечественной войне. В продолжение второй половины 1812 г. и первой 1813 г. не только не вышло в свет, но и не написано ни одной страницы, которая не имела бы предметом тогдашних происшествий» [цит. по: Сидоров 1911].

В июне 1817 года в письме к В.А. Жуковскому К.Н. Батюшков с грустью вопрошал: «Какую жизнь я вел для стихов! Три войны, все на коне и в мире на большой дороге. Спрашиваю себя: в такой бурной, непостоянной жизни можно ли написать что-нибудь совершенное?» [Батюшков 1988: 408]. Батюшков действительно был участником «трех войн»: войны с Наполеоном 1807 года (в битве под Гейльсбергом, в Пруссии, его, полумертвого, извлекли из груди раненых и убитых товарищей; рана была настолько тяжела, что поэт даже «боялся умереть не в родине своей»); шведской кампании 1808-1809 годов; в составе русской армии, разгромившей Наполеона, штабс-капитан Батюшков совершает заграничный

поход и в 1814 году, «покрытый пылью и кровью» (как он скажет в письме к своему другу поэту Н.И. Гнедичу от 17 мая 1814 года), вступает в победенный Париж.

1812 год становится переломным в личной и творческой судьбе Батюшкова. Под влиянием исторических событий эпохи новые идеи, образы входят в его поэзию и изменяют ее характер. Из-за болезни Батюшков не может сразу принять участие в военных действиях (к тому же он уже находится в отставке после шведской кампании). Батюшков пишет Н.И. Гнедичу в октябре 1812 года из Нижнего Новгорода, где собралась «вся Москва»: «От Твери до Москвы и от Москвы до Нижнего я *видел, видел* целые семейства всех состояний, всех возрастов в самом жалком положении; я *видел* то, чего ни в Пруссии, ни в Швеции видеть не мог: переселение целых губерний! *Видел* нищету, отчаяние, пожары, голод, все ужасы войны и с трепетом взирал на землю, на небо и на себя» [Батюшков 1988: 335. Курсив наш – С.Е.]. «Строки этого письма, – замечает В.А. Кошелев, – и по тональности, и по лексике совпадают с посланием “К Дашкову”» [Кошелев 1987: 153].

Послание «К Дашкову» будет написано чуть позже, через несколько месяцев под впечатлением трехкратного (1812-1813) посещения разоренной, сожженной Москвы. Однако письмо можно рассматривать как своеобразный прозаический набросок будущего стихотворения: точные и емкие поэтические формулы еще не вызрели, но уже определился его пафос, эмоциональная доминанта, обу-

словленные личным, потрясенным чувством поэта – очевидца событий.

Мой друг! я *видел* море зла  
И неба мстительного кары:  
Врагов неистовых дела,  
Войну и гибельны пожары.  
Я *видел* сонмы богачей,  
Бегущих в рубищах изданных!  
Я *видел* бледных матерей,  
Из милой родины изгнанных!  
Я на распутье *видел* их,  
Как, к персям чад прижав грудных,  
Они в отчаяньи рыдали  
И с новым трепетом взирали  
На небо рдяное кругом<sup>1</sup>.

Это настойчиво звучащее «я *видел*», четырежды (как и в цитировавшемся выше отрывке из письма) повторенное, не только подчеркивает авторскую установку на достоверность изображаемого<sup>2</sup>, но и сообщает необыкновенную экспрессию, динамизм лирическому переживанию, вызываемому стихотворением. Силу эмоционального воздействия этого повтора ясно ощутил чуткий профессиональный читатель А.С. Пушкин, оставивший на полях личного экземпляра «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова, где было опубликовано «К Дашкову», против строк: «Я *видел* бледных матерей... Я на распутье *видел* их...» – помету: «прекрасное повторение» [Пушкин 1951: 580].

Столь сильный эмоциональный посыл, заданный с самого начала взволнованным обращением «Мой друг!» (далее еще дважды повторенным) и отмеченным выше многократным повтором («я *видел*»), поддержан и усилен анафорическим началом последующих строк:

*Трикраты* с ужасом потом  
Бродил в Москве опустошенной,  
.....

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: Батюшков 1964 (с указанием страницы в тексте статьи).

<sup>2</sup> Ср. свидетельства современников: «... все было в пламени. Вся полоса воздуха над городом превратилась в огненную массу, которая изрыгала горящие головешки; а вследствие расширения воздуха от теплоты буря еще более усиливалась; *никогда небо в своем гневе не являло людям зрелища ужаснее этого!*» [Курсив наш. – С.Е.]; «...был самый жесточайший пожар; весь город был объят пламенем, горели храмы Божии, превращались в пепел великолепные здания и дома; отцы и матери кидались в пламя, чтобы спасти погибающих детей, и делались жертвою их нежности. Жалостные вопли их заглушались только шумом ужаснейшего ветра и обрушением стен. Все было жертвою огня» [цит. по: Катаев 1911]. На эффект достоверности работает не только реальность события, которое становится источником переживания в стихотворении, но и некоторые детали, которые вводятся в его текст. Это, во-первых, реальность адресата: Дмитрий Васильевич Дашков (1784-1839) – литератор-карамзинист, один из основоположников «Арзамаса», впоследствии министр юстиции, приятель Батюшкова. Далее – упоминающийся «израненный герой» – генерал А.Н. Бахметьев (1774-1841), отличившийся в Бородинском сражении, где он был тяжело ранен. Батюшков был зачислен адъютантом к Бахметьеву, но из-за болезни последнего он, как известно, во время заграничного похода русской армии стал адъютантом генерала Н.Н. Раевского, прославленного героя Отечественной войны 12-го года, при котором «с лишком одиннадцать месяцев» поэт был «неотлучен, спал и ел при нем» [см.: Батюшков 1978: 412-416].

*Трикраты* прах ее священный  
Слезами скорби омочил, –

которое становится устойчивым, определяя напряженно-экспрессивный интонационный рисунок стихотворения («подвижность» – благодаря пиррихиям, чередованию мужских и женских клаузул – четырехстопного ямба играет здесь не последнюю роль):

*И там, где зданья величавы...  
И там, где с миром почивали...  
И там, где роскоши рукою... (153)  
.....  
Лишь угли, прах и камней горы,  
Лишь груди тел кругом реки,  
Лишь нищих бледные полки... (154)*

Это нарастание лирического волнения, чему способствует прием стилистической градации, призвано передать состояние лирического героя стихотворения: с современниками говорит очевидец «всех ужасов войны»: это перед его глазами проходят «сонмы богачей» в «рубищах изданных», целые толпы людей, «из милой родины изгнанных»; это он видел рыдающих матерей, в «отчаянье» прижимающих к «персям» «чад грудных»; это он «слезами скорби омочил» оскверненные святыни «златоглавой» Москвы<sup>3</sup>.

В то время как со страниц «Сына Отечества» ободряюще звучало:

Хоть Москва в руках французов,  
Это, право, не беда! –  
Наш фельдмаршал, князь Кутузов,  
Их на смерть пустил туда  
(Ив. Кованько «Солдатская песня»  
// *Сын Отечества*. 1812. № 2)<sup>4</sup>, –

а петербургские театралы рукоплескали словам Пожарского – героя одноименной трагедии М.В. Крюковского:

Россия не в Москве, среди сынов она,  
Которых верна грудь любовью к ней полна! –

в это самое время Батюшков пишет стихотворение, в котором пожар и плен Москвы воспринимаются как трагедия России.

Масштабность этой трагедии подчеркнута предельной обобщенностью, максимализацией образов, призванных передать не столько конкретные реалии войны, сколько характер и силу переживания, носителем которого является лирический субъект, не отделяющий себя от народа (именно это дает ему право на высокую скорбную патетику): «*море зла*», «*неба мстительного кары*», «*гибельны пожары*» (не

<sup>3</sup> Прочитав строки:

И там, где с миром почивали  
Останки иноков святых  
И мимо веки протекали,  
Святыни не касаясь их... –

Пушкин, не скрывая своего восторга, напишет на полях «Опытов...»: «преlestь» [Пушкин 1951: 580].

<sup>4</sup> О созвучности военной лирики 1812 года политическим лозунгам и манифестам того времени см.: Сидоров 1911; а также: Михайлова 1986: 278-288.

«пожар», а именно «пожары» – так усиливается ощущение беды, катастрофы), «сонмы богачей», «угли, прах и камней горы», «груды тел кругом реки», «нищих бледные полки». Дважды появляющийся в стихотворении образ неба – не просто живописная деталь в картине московского пожара («небо дряное кругом»), но и символ возмездия, кары («неба мстительного кары»). Кому и за что грозит «небо» своими «карами»?

Уместно в этой связи привести комментарий дореволюционного исследователя к стихотворению священника М. Аврамова «Москва, оплакивающая бедствия свои», написанному в 1812 году. «Обрисовав с большой силой, с прочувствованными подробностями бедствия Москвы, автор представляет ее “в образе вдовицы”, которая в своей покаянной речи резко обличает социальную неправду, истинную причину отяготевшей над нею казни Божией: она задремала “на лоне ложных благ”, “корысть” стала ее “душой”; повсюду “лесть медоточная и хитрое притворство, вина общественных неисцелимых ран”; повсюду “наглость, варварство, ложь, клеветы, обман”:

Обман между родных – обман между друзьями,  
Между супругами, между сынов с отцами,  
Обман на торжищах, в судах и вокруг царей,  
Обман в святых местах, – обман у алтарей...

<...> Любовь была забыта, и вместе с ней “пало основание, которое одно дел добрых держит зданье”. Взамен воцарилось “самолюбие жестокое, слепое”... Вот почему Бог прогневался на Россию и “мечом врага стал действовать над вашими сердцами”. Стихотворение оканчивается призывом к исправлению и надеждой на Бога («Бог прах одушевит – от Бога все возможно») [Сидоров 1911].

По мнению Н.В. Фридмана, стихотворение Батюшкова «лишено всяких следов религиозно-монархической тенденциозности, которая была характерна для отношения консервативных кругов к событиям 1812 года и отчасти отразилась даже в знаменитом патриотическом хоре Жуковского “Певец во стане русских воинов” с его прославлением “царского трона” и “русского бога”. В послании “К Дашкову” Батюшков выступает как рядовой русский человек, испытывающий чувство гнева против иноземных захватчиков» [Фридман 1964: 33].

В стихотворении Батюшкова действительно нет прямых отсылок к Богу, нет прямых указаний на истинную причину беды, постигшей Москву-Россию. Однако, напоминание о «мстительных карах» может прочитываться как наказание свыше. Не только врагам за их «неистовые дела», но и людям вообще за их грехи – в соответствии с библейским «Мне отмщение, и Аз воздам». Небесные «мстительные кары» – это гнев Божий, это в подтексте стихотворения выраженный призыв поэта обратить внутренний взор на самих себя, покаяться и очиститься, чтобы сплотиться перед лицом народного бедствия. Так, возникает вневременной, общечеловеческий план, в контекст которого вводится изображаемое событие (чем также подчеркивается его масштаб-

ность) – пожар и разорение Москвы. А значит, усложняется идейное содержание стихотворения.

И тогда лирический герой Батюшкова – уже не «рядовой русский человек», разделяющий со всеми чувство гнева «против иноземных захватчиков». Он Поэт, присваивающий себе высокое право говорить от имени своих соотечественников, выражая чувства, общие для всех. Именно романтическое понимание высокой миссии поэта заставляет лирического субъекта в минуту суровых для России испытаний пересмотреть свои прежние эстетические принципы. Он осознает, что сейчас не время «петь любовь и радость, / Беспечность, счастье и покой», не время «сзывать пастушек в хоровод» «на голос мирных цевницы». С легкой руки В.Г. Белинского за Батюшковым закрепилась слава «беспечного поэта-мечтателя, философа-эпикурейца, жреца любви, неги и наслаждения» [Белинский 1955: 240]. Таким его воспринимали и современники.

Философ резвый и пиит,  
Парнасский счастливый ленивец,  
Харит изнеженный любимец,  
Наперник милых аонид! –

воскликнул Пушкин, обращаясь к своему старшему товарищу по музам («К Батюшкову», 1814) [Пушкин 1950: I, 69]. И хотя этот стереотип немало не соответствовал реальному облику поэта, тем не менее, и сам Батюшков поддерживал его своими стихами<sup>5</sup>.

Общепризнанная трагедия заставит певца беспечной радости, каким был «довоенный» Батюшков («Жизнью дай лишь насладиться, / Полной чашей радость пить...» – «Веселый час», <между началом 1806 и февралем 1810>), осознать себя поэтом-гражданином. Его лирический герой «при страшном зареве столицы» произносит священную клятву:

Нет, нет! пока на поле чести  
За древний град моих отцов  
Не понесу я в жертву мести  
И жизнь, и к родине любовь;  
Пока с израненным героем,  
Кому известен к славе путь,  
Три раза не поставлю грудь  
Перед врагом сомкнутым строем, –  
Мой друг, дотоле буду мне  
Все чужды музы и хариты,  
Венки, рукой любви свиты,  
И радость шумная в вине! (154)

Снова повторенное (дважды) эмоционально-напряженное «Нет, нет!..» («Нет, нет! талант погибни мой...», «Нет, нет! пока на поле чести...»), акцентированное своим заметным положением в начале стихотворной строки и сверхсхемным ударе-

<sup>5</sup> См., напр.:

Когда жизнь наша скоротечна,  
Когда и радость здесь не вечна,  
То лучше в жизни петь, плясать,  
Искать веселья и забавы  
И мудрость с шутками мешать,  
Чем, бегая за дымом славы,  
От скуки и забот зевать.

(«Совет друзьям», <1806>. С. 76).

нием (спондеем), «отяжеляющим» ритм стиха, говорит о силе чувства, которое испытывает «сейчас» лирический герой – alter ego автора. И это не столько спор с «Дашковым» – адресатом послания («А ты, мой друг, товарищ мой, / Велишь мне петь любовь и радость, / Беспечность, счастье и покой /, И шумную за чашей младость!»), сколько спор с самим собой – собой прежним. Это диалог не столько внешний, сколько внутренний, передающий сложность и противоречивость внутреннего состояния лирического героя, вот «сейчас» изживающего себя прежнего, вот «сейчас» осознающего истинное предназначение поэта. «Стоящее» за лирическим переживанием подлинное переживание самого Батюшкова сообщает стихотворению жизненную убедительность и достоверность.

Стихотворение имеет астрофическую композицию. Отсутствие «дробления» на поэтические «отрезки» призвано подчеркнуть искренность и непосредственность свободно выражающегося чувства лирического субъекта. Диалогизированный монолог лирического героя звучит с нарастающим напряженным динамизмом, словно произносится «на одном дыхании», в самый кульминационный момент переживаемого эмоционального подъема.

Созданию этого ощущения способствует и синтаксическая организация стихотворения, которая характеризуется обилием восклицательных предложений (9), отмеченных повышенной экспрессивностью. Причем их количество нарастает по мере нарастания волнения лирического героя. Если условно выделить части в стихотворении, то это будет выглядеть так: описание «опустошенной» пожаром Москвы – 2 восклицательных предложения; спор с «другом» «Дашковым» – 3; «клятва» – 4. Помимо этого, и без того напряженную интонацию стихотворения «затрудняют» сложные синтаксические конструкции. Двумя особенно сложными конструкциями интонационно подчеркнуты наиболее значимые в смысловом отношении части поэтического текста – описание оскверненной «святыней» Москвы (16 стихотворных строк!), «клятва» (12 строк): здесь голос лирического субъекта поднимается до самых высоких нот.

Формально в стихотворении выдержаны признаки дружеского послания: указан адресат в заглавии стихотворения, трижды звучит в тексте обращение к нему («Мой друг!..», «А ты, мой друг, товарищ мой...», «Мой друг...»). Не вызывает сомнения и диалогическая природа стихотворения – главный жанровый признак послания (диалог-спор с адресатом, как уже было отмечено выше, осложнен внутренним диалогом лирического героя с самим собой). И вместе с тем в «Опытах в стихах и прозе» «К Дашкову» помещено не в разделе «Послания», как следовало бы ожидать, а в разделе «Элегии». Известно, что подготовкой к изданию «Опытов...», вышедших в 1817 году, по которым современный читатель впервые получил наиболее полное представление о поэте, занимался Н.И. Гнедич. Доверяя художественному вкусу своего друга – поэта и знатока Гомера (Гнедич – автор знаменитого перевода «Илиады», 1809-1829), Батюшков

при этом настаивал на строгом отборе: в «Опыты...» должны были войти только самые лучшие его произведения («Дряни не печатай. Лучше мало, да хорошо» – постоянная его просьба к Гнедичу) [см. об этом: Семенко 1978: 476-480]. Но именно Батюшков отказался от распространенного тогда хронологического принципа расположения стихотворений в книге, предпочтя жанровую рубрику: «Элегии», «Послания», «Смесь». И уж, конечно, не без ведома Батюшкова «К Дашкову» оказалось в разделе «Элегии».

По справедливому утверждению И.М. Семенко, «лирика Батюшкова – лирика жанровая» [Семенко 1978: 482]. Поэт мыслил жанрами и, разумеется, отличал послание от элегии. Однако Батюшкову важнее диалогической природы жанра (а именно она вообще-то и делает послание посланием), оказывается выразившаяся в стихотворении «К Дашкову» личная патетика, обусловленная глубоко серьезным отношением к предмету «разговора» (без тени свойственной традиционному дружескому посланию шутивно-домашней «болтовни», без «домашней» семантики слова, понятной только узкому кругу посвященных – друзей-единомышленников).

На фоне многочисленных стихотворных откликов того времени с их готовыми поэтическими формулами и риторическими штампами, вторивших правительственным манифестам:

К мечам! вперед! блажен трикраты,  
Кто первый смертью упредит!  
Развейтесь, знамена победы,  
Героев-предков дар наследный!  
За их могилы биться нам!  
(Милонов М.В. «К Патриотам» // Санкт-Петербургский вестник. 1812. № 6), –

наполненных ура-патриотическими призывами, вроде тех, что звучали, например, в «Солдатской песне» (1812) боевого офицера – поэта Ф.Н. Глинки, написанной при свете «полевых огней» и распевавшейся в войсках:

Вспомним, братцы, россос славу,  
И пойдем врагов разить.  
Защитим свою державу;  
Лучше смерть – чем в рабстве жить!..  
Мы вперед, вперед, ребята!  
С Богом, верой и штыком!  
Вера нам и верность свята:  
Победим или умрем! –

«К Дашкову» Батюшкова выделяется своей совершенно особой тональностью: в стихотворении залучив живой голос, полный боли и скорби, голос человека, потрясенного «ужасными происшествиями нашего времени». В восприятии Батюшкова война предстала как величайшее бедствие, нарушившее привычный и естественный ход жизни. Эта «согревательность» личным чувством и личным отношением, резко выделяющаяся на фоне «одописного потока», захлестнувшего русскую поэзию той поры, и делает «К Дашкову» «лучшим лирическим стихотворением, написанным о событиях Отечественной войны 1812 года» [Фридман 1964: 35].

В стихотворении «К Дашкову», в отличие от других посланий, в которых Батюшков «ближе следует жанровой традиции», как она сложилась к тому времени в русской лирике под влиянием сентименталистов (прежде всего И.И. Дмитриева), совмеща «серьезное с шутливым» [Семенко 1978: 482], поэт демонстрирует не просто свободное владение жанровым канонами, но и выход за его пределы. Здесь Батюшков соединяет совсем другие сферы жизни, не совмещавшиеся прежде в жанровой структуре послания, уравнивая в правах, может быть, впервые в русской поэзии, личное и гражданское, делая общее для всех предметом интимного и страстного переживания.

Пройдет всего пять лет, и в послании «К Чаадаеву» (1818) Пушкин скажет:

Мы ждем с томленьем упованья  
Минуты вольности святой,  
Как ждет любовник молодой  
Минуты верного свиданья...  
[Пушкин 1950: I, 338. Курсив наш. – С.Е.]

Любовь, отвергнутая в начале послания, как и иные «юные забавы», исчезнувшие «как сон, как утренний туман», «возвращается для того, чтобы стать аналогом гражданской страсти. Именно страсти, переживаемой со всем “томлением”, со всем пылом и нетерпеливою жаждой юной души». Так, Пушкин, соединяя субъективно-личное и общественное, продолжает начатое старшим собратом по перу: отныне «мир гражданских эмоций и область интимнейших движений души, рассредоточенные прежней лирикой по разным сферам душевного опыта, больше не противостоят друг другу» [Грехнев 1985: 82].

Причастность к великим историческим событиям, к самому историческому процессу приводила поэта к пониманию того, что человек не может замкнуться в мире своей мечты, какой бы прекрасной она ни была. Обнаруживались пока еще неясные для Батюшкова, сложные связи человека с историей, что проявилось с особой силой во время Отечественной войны.

Новое понимание мира и человека в нем выразилось в стихотворениях Батюшкова – участника заграничного похода русской армии, которые принято называть историческими, или монументальными элегиями: «На развалинах замка в Швеции» (июнь или июль 1814), «Переход через Рейн. 1814» (1816 – февраль 1817), близкий к ним «отрывок» «Переход русских войск через Неман 1 января 1813 года» (предположительно 1813). Уже не переживание личного, интимного порядка, как было в традиционной элегии, а переживание самой истории становится предметом элегии Батюшкова.

История, на фоне которой изображается вступление русских войск на территорию Франции, разворачивается в ее главных исторических событиях перед мысленным взором лирического героя стихотворения «Переход через Рейн». «Рейн величавый» – «свидетель древности, событий всех времен»: он помнит битвы древних германцев с римлянами и победы Цезаря; на его берегах совершались

рыцарские турниры и раздавались звуки «сладкой лиры» трубадуров; познал «родитель вод» «и стыд и плен» новоявленного Аттилы – Наполеона и, наконец («час судьбы настал!»), увидел освободителей – «сынов снегов», пришедших сюда «под знаменем Москвы»:

Стеклись с морей, покрытых льдами,  
От струй полуденных, от Каспия валов,  
От волн Улеи и Байкала,  
От Волги, Дона и Днепра,  
От града нашего Петра,  
С вершин Кавказа и Урала!.. (211)

Торжественно, одически звучит 4-х- и 6-ти-стопный ямб. В бодрой, четкой интонации стихотворения, подчеркнутой «звонкой» аллитерацией, усиливающей звуковую выразительность стиха, слышатся «шум полков и новых коней ржанье, / “Ура” победы» («Какой чудесный пир для слуха и очей!»), ощущаются грозная поступь, молодая энергия и сила русских «богатырей» («... валит за строем строй! / Как море шумное волнуется все войско; / И эхо вторит крик героической...»), выражается чувство гордости военными победами России, отмстившей за свои поруганные «твердыни» и «честь своих граждан».

Невольно вспоминаются другие строки:

Иль мало нас? Или от Перми до Тавриды,  
От финских хладных скал до пламенной Колхиды,  
От потрясенного Кремля  
До стен недвижимого Китая,  
Стальной щетиною сверкая,  
Не встанет русская земля?..

[Пушкин 1950: III, 223]

Пушкин помнил стихотворение Батюшкова, когда работал над своим – «Клеветникам России» (1831). На личном экземпляре «Опытов в стихах и прозе» К.Н. Батюшкова рукою Пушкина о «Переходе через Рейн» написано: «Лучшее стихотворение поэта – сильнейшее и более всех обдуманное» [Пушкин 1951: 599].

То же чувство гордости воина-победителя выражено в более позднем стихотворении «К Никите» (1817). Батюшков и здесь демонстрирует мастерство батальной живописи, изображая стремительность и мощь победного натиска русских войск:

Колонны сдвинулись, как лес.  
И вот... о зрелище прекрасно!  
Идут – безмолвие ужасно!  
Идут – ружье наперевес;  
Идут... ура! – и всё сломили,  
Рассеяли и разгромили:  
Ура! Ура! .. (222)

Четкий и грозный маршевый ритм передвижения воинских «колонн» звучит в энергичной, «упругой» интонации стиха, воссоздающейся с помощью анафорических повторов (слово «идут» трижды повторяется в начале строк), внезапного введения победного клича-восклицания – «ура!» (и также трижды повторяющегося), быстрой смены глаголов, обозначающих безостановочность и стремительность дей-

ствия («... *сломили, / Рассеяли и разгромили...*»). Наконец, энергичность интонации подчеркнута «пропуском глаголов, создающим эффект особой быстроты повествования (“*безмолвие ужасно*” вместо: “*безмолвие кажется ужасным*”, “*ружье наперевес*” вместо: “*ружье держат наперевес*”))» [Фридман 1971: 100. Курсив наш. – С.Е.].

Однако победа русского оружия не заслонила в сознании Батюшкова ужасов войны и боли личных утрат. Одной из таких утрат стане гибель в «битве народов» под Лейпцигом (1813) Ивана Александровича Петина, друга поэта и сослуживца по гвардейскому егерскому полку, с которым они вместе переносили «труды и беспокойства воинские». Ему, «любимцу бога брани», Батюшков посвятит одно из стихотворений – «К Петину» (1810). Вспоминая сражение под Индесальми времен шведской кампании, в котором отличился друг, поэт со свойственной ему ироничностью, весьма скромно будет определять свои заслуги в этом деле:

Между тем как ты штыками  
Шведов за лес провожал,  
Я геройскими руками...  
Ужин вам приготавлил. (121)

Петина будет оплакивать Батюшков в элегии «Тень друга» (1814):

«Ты ль это, милый друг, товарищ лучших дней!  
Ты ль это? – я вскричал, – о воин вечно милый!  
Не я ли над твоей безвременной могилой,  
При страшном зареве Беллонинных огней,  
Не я ли с верными друзьями  
Мечом на дереве твой подвиг начертал  
И тень в небесную отчизну провождал  
С мольбой, рыданьем и слезами?...» (171)

Традиционно-элегические штампы («*тихий глас*», «*Гальционы*», «*сладкая задумчивость*», «*туман и ночи покрывало*», «*томное забвенье*», «*призрак полуночи*», «*при свете облаком подернутой луны*», «*всё спало вокруг меня под кровом тишины*», «*сладостный покой бежал моих очей*» и т.д.) не могут «заглушить» интонации скорбного плача, причитания («*Ты ль это...*», «*Ты ль это?...*», «*Не я ли...*», «*Не я ли...*», «*ответствуй, милый брат!*», «*О! молви слово мне!*», «*о незабвенный друг!*»), в которых с неподдельной искренностью высказывается боль сердца лирического героя, потерявшего на войне «лучшего из друзей».

И это о Петине – об одном из многих и многих героев войны 12-го года, чьи имена «изглядятся из памяти людей», – с любовью и печалью будет писать Батюшков в своих воспоминаниях (1815): «Ни одним блестящим подвигом он не ознаменовал течения своей краткой жизни... Исполняя свой долг, был он добрым сыном, верным другом, неустрашимым воином: этого мало для земного бессмертия» [Батюшков 1978: 409]. Но «память сердца» поэта, ожившая в поэтических строках, навсегда сохранила для потомков имя и образ его «милого товарища».

Война в восприятии Батюшкова ассоциируется, таким образом, прежде всего не с «Ура» победы» (хотя и такому, пафосному изображению войны по-

эт отдал свою дань – «Переход через Рейн», «К Никите»), а со страданием и смертью. В «отрывке» «Переход русских войск через Неман...» предметом лирического переживания Батюшкова станут страшные будни войны:

Всё пусто... Кое-где на снегу труп чернеет,  
И брошенных костров огонь, дымяся, тлеет,  
И холодный, как мертвец,  
Один среди дороги,  
Сидит задумчивый беглец  
Недвжим, смутный взор вперив на мертвы ноги  
(155).

Неожиданная для поэзии той поры жутковатая, почти натуралистическая деталь – «*мертвы ноги*», на которые взирает «задумчивый беглец», и сам похожий на «мертвеца», – возникает в тексте стихотворения как выражение стремления поэта передать ощущение войны, какой она предстает перед ним «в настоящем ее выражении», как скажет позднее участник другой военной кампании – поручик Л.Н. Толстой, – «в крови, в страданиях, в смерти...» [Толстой 1973: 92]<sup>6</sup>. Конечно, до толстовского, подлинно реалистического показа войны еще далеко, еще не сложились принципы такого изображения. Однако личный опыт Батюшкова («три войны, все на коне») подскажет ему возможность художественного осмысления войны в «непарадном», «настоящем» ее виде. И опять – попытка такого осмысления войны будет предпринята, может быть, впервые в русской поэзии.

Расширение исторического горизонта Батюшкова – поэта и воина, с одной стороны, обогащало его новым знанием жизни, а с другой – открывало ее жестокую изнанку. «Ужасные происшествия» времени, преступления французов в Москве, «зло, разлившееся по лицу земли во всех видах», «расстроили», как писал поэт в октябре 1812 года Н.И. Гнедичу, его «*маленькую философию*» и «*поссорили*» с человечеством [см.: Батюшков 1988: 335]. «Маленькая философия» наслаждения радостями жизни, которую исповедовал «довоенный» Батюшков, в годы своей молодости, не выдержала суровой проверки временем.

Вместе с тем устанавливающаяся в послевоенной Европе отнюдь не героическая буржуазная действительность, которую наблюдал Батюшков во время заграничных походов, не могла предложить личности новых ценностей. Это рождало то состояние разочарования, неудовлетворенности, которое имел в виду поэт, когда говорил о своей «соре» с человечеством». О горькой утрате прежних идеалов сообщает Батюшков в одном из писем (к Д.П. Северину от 19 июня 1814 г.) во время своего

<sup>6</sup> Эта батюшковская деталь по-своему «отзовется» в «Севастопольских рассказах» Л.Н. Толстого (речь здесь идет, конечно, только о типологическом сходстве, обусловленном личным военным опытом авторов), в сцене кратковременного перемирия, в которой мальчик, собирающий цветы в долине, усеянной трупами, натолкнется на один из них – «страшный, безголовый» – и будет «долго» смотреть на него, а затем, тронув «*окоченевшую руку*», испытает суеверный детский страх и ужас [Толстой 1973: 141-142].

пребывания в Швеции, «Где древле скандинавы / Любили честь, простые нравы, / Вино, войну и звук мечей». По своему обыкновению Батюшков переходит в письме на более свойственный ему поэтический язык:

Но в нравах я нашел большую перемену:  
Теперь полночные цари  
Курыт табак и гложут сухари,  
Газету готскую читают  
И, сидя под окном с супругами, зевают (255).

Столкновение в этих стихах двух стилей – высокого («древле», «честь», «звук мечей», «полночные цари») и просторечного, низкого («курыт табак», «гложут сухари», «сидя под окном с супругами, зевают») отражает слом в мировоззрении поэта, осознание им вопиющих противоречий жизни. В то же время нельзя не заметить, как предвосхищается здесь будущее пушкинское смешение «высокой поэзии» и «низкой прозы» жизни.

Батюшкову удалось реализовать свое желание, о котором он сообщал В.А. Жуковскому: «дать новое направление моей крохотной музе» [Батюшков 1988: 408]. Полученный поэтом-офицером Батюшковым личный опыт войны 1812 года сыграл в этом решающую роль. Стремясь к отображению «внутреннего» человека в его сложных и противоречивых связях с миром, открывшихся в эпоху изломов и катастроф европейской истории, Батюшков обновляет традиционные жанры (не только элегию, но и, как мы увидели, послание), расширяет сложившееся представление о сфере лирического, что было необходимо для дальнейшего развития русской поэзии.

#### Данные об авторе:

Светлана Ивановна Ермоленко – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: Cafruszarlit@yandex.ru

#### About the author:

Svetlana Ivanovna Yermolenko is Doctor of Philology, Professor, Head of Russian and Foreign Literature Department at the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

#### ЛИТЕРАТУРА

Батюшков К.Н. Полное собрание стихотворений. – М.: Л.: Сов. писатель, 1964.

Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. – М.: Наука, 1978.

Батюшков К.Н. Избранная проза. – М.: Сов. Россия, 1988.

Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. *Статья третья* // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 7. С. 223-265.

Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. – Горький: Волго-Вятск. кн. изд-во, 1985.

Катаев И.М. Пожар Москвы // Отечественная война и русское общество. Юбилейное издание. 1812-1912. – М.: Издание И.Д. Сытина, 1911. Т. 4 [Режим доступа: [http://www.museum.ru/1812/library/sitin/book4\\_10.html](http://www.museum.ru/1812/library/sitin/book4_10.html)].

Кошелев В.А. Константин Батюшков. Странствия и страсти. – М.: Современник, 1987.

Михайлова Н.И. Творчество Пушкина и ораторская проза 1812 г. // Пушкин. Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1986. Т. 12. – С. 278-288.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1950-1951. Т. 1. – 1950. Т. 3. – 1950. Т. 7. – 1951.

Семенко И.М. Батюшков и его «Опыты» // Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. – М.: Наука, 1978. С. 433-492.

Сидоров Н.П. Отечественная война в русской лирике // Отечественная война и русское общество. Юбилейное издание. 1812-1912. – М.: Издание И.Д. Сытина, 1911. Т. 5 [Режим доступа: [http://www.museum.ru/1812/library/sitin/book5\\_10.html](http://www.museum.ru/1812/library/sitin/book5_10.html)].

Толстой Л.Н. Севастопольские рассказы // Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 12 т. – М.: Худож. лит., 1973. Т. 2. С. 86-204.

Фридман Н.В. К.Н. Батюшков. *Вступ. статья* // Батюшков К.Н. Полное собрание стихотворений. – М.; Л.: Сов. писатель, 1964. С. 5-52.

Фридман Н.В. Поэзия Батюшкова. – М.: Наука, 1971.

Д.В. Ларкович  
Сургут, Россия

## ПАВЕЛ I В ЛИРИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ Г.Р. ДЕРЖАВИНА

**Аннотация:** Статья посвящена проблеме восприятия Г.Р. Державиным личности императора Павла I и специфике его отражения в лирике поэта. В целом, не выходя за пределы жанрово-риторической традиции, Державину удалось создать динамичный художественный образ современного ему монарха, отмеченный чертами авторской оценочности, которая сложилась в процессе личных контактов императора и поэта.

**Ключевые слова:** Державин, Павел I, русская поэзия, лирическая рефлексия.

D.V. Larkovich  
Surgut, Russia

## PAUL I IN LYRICAL REFLECTION OF G.R. DERZHAVIN

**Annotation:** The article is devoted to G.R. Derzhavin's perception of the emperor Paul I and its reflections in his lyrics. G.R. Derzhavin was a success at creating a fast-moving word picture of a modern monarch. This picture is marked by author's evaluation formed during the private contacts of a monarch and a poet.

**Keywords:** Derzhavin, Paul I, Russian poetry, lyrical reflection.

Как известно, весь XVIII век в России прошел под знаком имперского величия. Стремительное развитие российской государственности, начавшееся ещё в середине XVII столетия и получившее мощный стимул при Петре I, определило особый вектор развития национальной культуры и сформировало четкую систему её идеологических приоритетов. Это развитие проходило в русле общеевропейских процессов эскалации государственного самосознания и было во многом ими подготовлено. Однако, как отмечает В.М. Живов, «европейские идеи попадали в России не на девственную почву, а в контекст сложившейся культурной традиции. Поэтому трансплантируемые идеи здесь преобразались и получали новую жизнь. Идея монарха как установителя социальной гармонии и блястителя общественного блага соединялась здесь с традиционными мессианистическими представлениями, сформулированными в концепции Москвы – Третьего Рима. Соответственно, из медиатора космического порядка монарх превращался здесь в демиурга, в творца нового царства, которое должно преобразить мир» [Живов 2000, 664].

В самых общих чертах можно выделить две основные линии, на пересечении которых и определились основные черты русский государственной мифологии XVIII столетия. Одна из них, восходящая к византийским представлениям о помазанничестве Божиим и имеющая обоснование текстом Священного писания (например: 1 Цар. 24. 7, 11), традиционно рассматривала царский сан как особую харизму, которую самодержец получал в качестве личного дара при восшествии на престол. В соответствии с этим, власть царя воспринималась как изначально и безусловно праведная, ибо отождествлялась в сознании русского человека с волей Всевышнего [см.: Успенский 1994, 110-218]. В культурной практике подобные представления были связаны прежде всего с личностью Петра I, ибо, как отмечает Д. Крыстева, «весьма важное

направление в художественных текстах XVIII века, посвященных Петру I, – конструирование представления об императоре как о демиурге России. Ориентация на первые стихи Книги Бытия о возникновении света из мрака очевидна в фигуре “до Петра в России был мрак, после него воссиял свет”» [Крыстева 1992, 18]. Отсюда тотальный культ монарха как Божественно потенцированного выразителя национальных интересов и его идеализация средствами панегирической литературы:

Теперь во всех градах Российских,  
По селам и в степях Азийских  
Единогласно говорят:  
«Как Бог продлит чрез вечно время  
Дражайшее Петрово племя,  
Щастлива жизнь и наших чад:  
Не будет страшныя премены,  
И от Российских храбрых рук  
Рассыплются противных стемы  
И сильных изнеможат лук  
[Ломоносов 1959, VIII, 134].

Другая линия, которая достаточно оригинально коррелировала с первой, является результатом рецепции европейской секулярной культуры и условно может быть названа рационально-просветительской. Она делала акцент на «человеческих» качествах личности монарха и допускала возможность его нравственного образования во имя достижения социальной гармонии. Эта концепция постепенно получила встречное движение и со стороны самой царствующей особы, которая всё более и более явно давала понять, что она готова просвещаться и что сакральный статус монарха вовсе не исключает частных человеческих интересов. Особенно очевидно это проявляется в период правления Екатерины II, которая увлеченно переписывается с философами (Вольтером, Дидро, Даламбером и др.), избегает пышного церемониала в придворном быту и, говоря словами В. Проскуриной, «не только не

скрывает, но всячески подчеркивает свои “человеческие” качества» [Проскурина 2006, 201].

На фоне этих общекультурных тенденций и формируются собственные воззрения Державина на сущность монаршей власти и на роль самодержца в судьбе нации, которые выкристаллизовались в процессе служебных и личных контактов с тремя русскими самодержцами, были существенно скорректированы трудами европейских мыслителей и эволюционировали по мере накопления собственного жизненного опыта. Персонафицированные в образах современных монархов, эти воззрения легли в основу его поэтического творчества и определили одну из магистральных линий его развития.

В ряду державинских персонажных модификаций царственных особ образ Павла I занимает наиболее скромное место, видимо, в связи с тем, что с правлением этого монарха поэт не связывал особых надежд и не видел в нём сколько-нибудь масштабную фигуру, способную конструктивно повлиять на развитие национальной государственности<sup>1</sup>. Двойственное положение Павла в бытность его наследником российского престола и его непростые отношения с венценосной родительницей<sup>2</sup> вообще ставили русских стихотворцев в непростое положение. Литературный этикет XVIII столетия в панегирических текстах, адресованных наследнику, предполагал обязательное указание на построение его грядущей властной деятельности по образцу предшественника. И хотя в случае с Павлом и Екатериной подобные высказывания о преемственности приобретали двусмысленный характер, в русской одической практике 1770–1790-х гг. они звучали повсеместно и воспринимались как неотъемлемая риторическая фигура, например: «Тебя Минерва возрастила / Екатерине подражать» [Сумароков 1787, II, 123]. Примечательно, что эту фигуру поэты, близкие к партии Н.И. Панина (А.П. Сумароков, В.И. Майков и др.), нередко использовали для эксплицитного выражения оппозиционной политике Екатерины II взглядов, с которыми связывалась надежда на просвещенное и либеральное правление Павла [см.: Гуковский 1939, 139-141].

В 1770-е годы (как, впрочем, и позже) Державин не был в числе фрондирующих литераторов, поэтому первый его поэтический опус, посвященный цесаревичу, отнюдь не содержал никакого скрытого политического подтекста. Эмоциональный тон его оды «На бракосочетание великого князя Павла Петровича с Натальею Алексеевной» (1773)

<sup>1</sup> В державинских «Записках» имеется характерный эпизод, согласно которому, после размолвки с Павлом, произошедшей в первые месяцы его правления и завершившейся удалением поэта-сенатора из состава Верховного Совета, Державин «довольно громко сказал в зале стоящим: “Ждите, будет от этого ... толк!”» [Державин 1871, VI, 705].

<sup>2</sup> Известно, что при восшествии на престол в 1762 г. Екатерина подписала манифест о передаче власти своему сыну по достижении им совершеннолетия, условия которого так и не были осуществлены. Незадолго до смерти ею был подготовлен документ о переходе престола не к Павлу, а к его сыну Александру. Документ не был обнародован, но, о его существовании, по всей видимости, знал и Державин (см.: II, 359-360). Подробнее о личных взаимоотношениях Екатерины и Павла см.: [Шильдер 1901, 231-264].

представляет собой любопытное сочетание пиндарического восторга, вызванного мыслью о нынешнем и грядущем величии России, и любовного томления, инспирированного условным созерцанием счастливого брачного союза. Вслед за адресатами своего стихотворного обращения лирический субъект погружается в сладостный мир любовной неги, причем, как справедливо замечает А.А. Левицкий, «эта любовь не отвлеченного характера, более приличествующего описанию отношений “Их Императорских Высочеств”, а “страстного” в описании поэта» [Левицкий 1997, 63].

Действительно, образ Павла предстает здесь в откровенно эротическом ореоле, который призваны подчеркнуть многообразные риторические формулы, заимствованные из арсенала любовной лирики: молодой супруг «питает огонь в крови», пребывает во власти «жара любви», его «сердце сердцу отвечает», он «горит», «пылает» и т.п. Сладостной негой любви пронизано и само пространство, в котором пребывает чета «супругов страстных»:

Между лавровыми древами  
Там негя свой имеет трон,  
На ложах роз, под мирт ветвями  
Природу тих лелеет сон;  
В тенях тут горлиц воздыханье,  
В водах там лебедей вскриканье ...  
[Державин 1866, III, 266].

Однако ни Павлу Петровичу, ни Наталье Алексеевне, «на бракосочетание» которых написана ода, не принадлежит ведущая роль в её образной системе. Центральное место здесь занимает образ «жены, Орлом взнесенной» – Екатерины. Именно к ней постоянно апеллирует лирический субъект, стремясь подчеркнуть историческую значимость свершившегося события, именно она обращается ко Всевышнему со словами благодарности за щедрое покровительство российского престола, да и сама нежная страсть наследника к той, кто «взор всех преклонила» и «дух всех победила», оценивается весьма прагматически – как приращение царского дома и перспектива приумножения личных заслуг монархини на благо Отечества:

Екатериныны заслуги  
Млады пробавят в нас супруги,  
Господь ущедрит их плодом:  
Нам вечна будет кровь Петрова!  
[Державин 1866, III, 266].

Как известно, ранняя смерть великой княгини Наталье Алексеевне не позволила осуществиться этим поэтическим предсказаниям, а ампула страстного любовника никогда более не возникало в творчестве Державина в связи с личностью Павла.

Совсем иной ракурс его образа представлен в стихотворении «На освящение Каменноостровского инвалидного дома» (1778), созданию которого предшествовала женитьба Державина на Екатерине Яковлевне Бастидон – молочной сестре великого князя, что, говоря словами Я.К. Грота, «несколько приблизило его к цесаревичу» [Державин 1864, I, 62]. Поводом к написанию стихотворения послужи-

ло учреждение по инициативе Павла Петровича благотворительного заведения для моряков-ветеранов, отличившихся в сражениях русско-турецкой войны 1768-1774 годов. Этот акт милосердия нашел глубокий отклик в душе Державина и предопределил общий тон стихотворного посвящения.

Здесь цесаревич и его вторая жена Мария Федоровна являют собой образ добродетельной четы, совершающей акт милосердия не по долгу их положения, а по склонности их «чистых душ», что толкуется автором как приношение высокой искупительной жертвы на алтарь благодати Господней. Этот образ слабо индивидуализирован, однако лирический субъект всё же пытается пунктирно наметить некоторые доминирующие черты характера каждого из венценосных супругов: воинственность Павла («Как огонь из туч врагов сразит...») и кротость Марии («А кроткая душой Мария / Улыбкой нежною своей...»). Это противоречивое единство воинской доблести и кроткого милосердия, по мысли автора, и есть залог грядущего процветания России.

Богоугодный характер миссии, осуществляемой Павлом и Марией, определяет особый тон лирического монолога, для которого характерны молитвенные интонации. Лирический субъект предстаёт в облике псалмопевца («Воскликни громку песнь, псалтырь»), обращаясь к Всевышнему с просьбой о покровительстве венценосной четы, царского дома и всей России:

А Ты из светлости подзвездной  
От них Твой взор не отвращай:  
Храни вовек их дом любезный,  
Россию милуй и спасай!  
[Державин 1864, I, 65].

В ряду державинских стихотворений, посвященных Павлу, «На освящение Каменноостровского инвалидного дома», вне всякого сомнения, является самым искренним и овеянным личным чувством автора.

Очередное обращение к образу Павла приходится уже на период его царствования. Вообще следует заметить, что случаи актуализации этого образа носили в творчестве Державина ситуативный, а не системный и не программный характер, что подтверждает мысль о невысокой степени державинской оценки Павла как исторической фигуры<sup>3</sup>. Тем не менее, в 1797 году он сочинил стихотворную надпись «К изображению императора Павла I-го при вступлении его на престол», где обыграл имя нового самодержца (Павел – от лат. *paulus* – букв. «малыш», т.е. человек, обладающий детской открытостью и добродушием; рифма «Павел – ангел»; связь с тезоименитым святым патроном – апостолом Павлом; Первый – т.е. предводитель, лидер) и выразил пожелание видеть в его лице «сподвижника Петрова» [Державин 1866, III, 371].

И лишь обстоятельства размолвки со вспыль-

<sup>3</sup> Несмотря на то, что служебная карьера Державина в период правления Павла I была достаточно успешной и сам он пользовался доверием императора («Государь имел полную доверенность к Державину по известному всем безкорыстию его» [Державин 1871, VI, 726]), это время оценивается в его «Записках» как «смутное» [Державин 1871, VI, 747].

чивым монархом и поиск путей к примирению вынудили Державина откликнуться на событие его коронации полноценным одическим приветствием, хотя и с некоторым запозданием<sup>4</sup>. Впрочем прагматический характер стихотворения «На новый 1797 год» очевиден: это один из целого ряда риторически-рассудочных поэтически текстов, написанных в год восхождения Павла на престол («Ода на случай присяги московских жителей Павлу Первому» Н.М. Карамзина, «Ода на отшествие Павла Петровича в Москву для коронации» К.А. Кондратовича, «Ода государю императору Павлу Петровичу на всероссийский престол восшествия» С.В. Руссова, «Ода его императорскому величеству Павлу Петровичу» Д.И. Хвостова и др.) и выразивших общее настроение надежды на грядущие перемены<sup>5</sup>.

Образ Павла представлен в державинском стихотворении в двух ракурсах. Внешний ракурс предполагал взгляд на результаты деяний монарха в первые дни его царствования («цепь звучно с узников упала», «свой хлеб насущный узрел всяк в житнице своей», «всяк ... долг свой тщательно творит», «на стогне крепко страж стоит», «седина почестями покрылась», «собирают бедных, вдов, сирот» и т.п. [Державин, 1865, II, 18-19], которые следовали в порядке перечисления и в совокупности должны были дать представление об общем оптимистическом оживлении, установившемся с приходом нового государя («всяк движется, стремится, внемлет»). Внутренний ракурс был призван акцентировать внимание на личных качествах Павла, мотивирующих истоки этого оживления. Несмотря на ограниченность биографического контекста этого образа, автор тем не менее отмечает присущие его прототипу религиозность, рыцарский культ чести и твердость в принятии решений. В целом, в лирическом монологе доминирует форма будущего времени и господствует эмоциональный настрой предчувствия «века златаго» [Державин, 1865, II, 25], который быстро иссякает в последующих «павловских» текстах.

Отзвуки этого персонажного образа появятся ещё в гневном поэтико-политическом памфлете Державина «На Мальтийский орден» (1798), направленного против французской республики, и двух переводных стихотворениях: «Пришествие Феба» (1797) и «На кончину императрицы Екатерины II и на восшествие на престол императора Павла I» (1799), которые достаточно косвенно выражают авторское от-

<sup>4</sup> Эту ситуацию Державин подробно излагает в «Записках»: «... Державин, по ропоту домашних, был в крайнем огорчении и наконец вздумал он, без всякой посторонней помощи, возвратить к себе благоволение Монарха посредством своего таланта. Он написал оду на восшествие его на престол, напечатанную во второй части его сочинений под надписью «Ода на новый 1797 год» и послал ее к Императору через Сергея Ивановича Плещеева. Она полюбилась и имела свой успех» [Державин 1871, VI, 707].

<sup>5</sup> В своём комментарии к державинской оде «На новый 1797 год» Я.К. Грот отмечает: «Похвалы, воздаваемые в этой замечательной оде Павлу I, совершенно оправдываются отзывами других тогдашних писателей, которые, согласно с *Объяснениями* Державина, свидетельствуют, что в начале своего царствования этот государь опроверг своими действиями все мрачные ожидания и многими чертами великодушия, милосердия и справедливости обратил общия опасения в радостныя надежды» [Державин 1865, II, 17].

ношение к своему венценосному персонажу. Между тем примечательно, что мифориторическое уподобление Павла солнечному богу Аполлону, впервые появившееся в «Пришествии Феба», уже через год в оде «На Новый 1798 год» трансформируется в мотив затемнения солнца [см.: Морозова 2002, 59]. Данное стихотворение вообще пронизано мыслью о зыбкости и непостоянстве земного бытия; о справедливой и непостижимой воле Всевышнего, в чьей единственно власти находится удел властителей земных; о справедливом воздаянии каждому по делам его:

Мы видим троны сокрушенны  
И падших с них земных богов:  
На их развалинах рожденны,  
Не расцветет ли царства вновь?  
Блиставший на своем восходе.  
Не тмился ль часто в полдень Феб?  
[Державин 1865, II, 147].

Позднее в «Объяснениях» Державин достаточно определенно пояснял этот смелый авторский пассаж: «Сия мысль относилась на императора Павла, который, в полудни своего царствования поступая неблагоприятно, заставлял всякаго думать, что царствование его скоро затмится» [Державин 1866, III, 666].

И уж вполне определённо и однозначно авторское отношение к личности Павла I сформулировано в стихотворном отрывке, написанном в связи со смертью А.В. Суворова:

Восторжествовал – и усмехнулся  
Внутри души своей тиран,  
Что гром его не промахнулся,  
Что им удар последний дан  
Непобедимому герою,  
Который в тысящи боях  
Боролся твердой с ним душою  
И презирал угрозы страх ...  
[Державин 1866, III, 379].

Разумеется, это незавершенное стихотворение, в котором поэт напрямую связывает смерть великого полководца с опальными гонениями императора, не могло быть опубликовано по цензурным соображениям. Но ещё при жизни Суворова, не называя имени монарха, Державин неоднократно указывал в своих поэтических сочинениях («На возвращение графа Зубова из Персии» 1797, «К лире» 1797, «Капнисту» 1797, «На победы в Италии» 1799 и др.) на факт этих преследований, отмечая ту меру благородного достоинства, с которым полководец сносил

свою незаслуженную опалу:

На бранях ставя твердо грудь врагам,  
Велик, непобедим он был войною.  
Никто его сокрыть не может *тмою*  
(курсив мой. – Д.Л.):  
Преграды нет лучам  
[Державин 1866, III, 372].

Не удивительно, в этом смысле, то, что, приветствуя в стихах весной 1801 года нового императора, трагическую гибель самого Павла Державин определил прозрачной и оценочно выразительной метафорой: «Умолк рев Норда сиповатый, / Закрылся грозный, страшный взгляд» [Державин 1865, II, 356]. Так за три десятилетия образ Павла претерпел в державинской поэзии семантическую эволюцию от пылкого любовника до торжествующего тирана, от источника тепла и света к средоточию холода и тьмы.

#### ЛИТЕРАТУРА

Луковский Г.А. Русская литература XVIII века. – М.: УЧПЕДГИЗ, 1939.

Державин Г.Р. Сочинения. С объяснит. примеч. Я. Грота. Т. I-IX. – СПб.: Типография Императорской академии наук, 1864-1883.

Живов В.М. Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII – начало XIX века). – М.: Языки русской культуры, 2000. С. 657-684.

Крыстева Д. Поэтическая формация мифов о Петре I и «Медный всадник» Пушкина // Русская литература. – 1992. – № 3. – С. 12-25.

Левцкий А.А. Две Екатерины в поэзии Г.Р. Державина // Державинские чтения. – СПб.: Геликон плюс, 1997. Вып. 1. С. 62-75.

Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: в 11 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР; Наука, 1950-1983.

Морозова Н.П. О стихотворении Г.Р. Державина «К царевичу Хлору» // Н.А. Львов и его современники: литераторы, люди искусства. Материалы Международного симпозиума. – СПб.: Санкт-Петербургский научный центр РАН, 2002. С. 58-65.

Проскурина В. Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. – М.: Новое литературное обозрение, 2006.

Сумароков А.П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. 2-е изд. Ч. I-X. – СПб.: Университетская типография Н. Новикова, 1787.

Успенский Б.А. Царь и бог // Успенский Б.А. Избранные труды. – М.: Изд-во «Гнозис», 1994. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 110-218.

Шильдер Н.К. Император Павел Первый. Историко-биографический очерк. – СПб.: Издание А.С. Суворина, 1901.

#### Данные об авторе:

Дмитрий Владимирович Ларкович – доктор филологических наук, доцент, декан филологического факультета Сургутского государственного педагогического университета (Сургут).

Адрес: 628417, Тюменская обл., г. Сургут, ул. 50 лет ВЛКСМ, 10/2, к. 404.

E-mail: dvl10@yandex.ru

#### About the author:

Dmitriy Vladimirovich Larkovich is a Doctor of Philology, Associate Professor, Dean of the Philological Department Surgut State Teacher's Training University (Surgut).

Т.А. Ложкова  
Екатеринбург, Россия

## ЛИЧНОСТЬ И ИСТОРИЯ В ОДЕ А.С. ПУШКИНА «НАПОЛЕОН»

**Аннотация:** Ода «Наполеон» осмысливается как этапное произведение на пути А.С. Пушкина к реалистическому художественному постижению закономерностей исторического процесса, решению вопроса о роли личности в истории.

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин, «Наполеон», ода, романтизм, реализм, личность, история.

T.A. Lozhkova  
Yekaterinburg, Russia

## PERSONALITY AND HISTORY IN A.S. PUSHKIN'S ODE "NAPOLEON"

**Abstract:** Ode "Napoleon" is conceptualized as a landmark work of A.S. Pushkin and as a realistic artistic comprehension regularities of the historical process, the question about the role of personality in history.

**Keywords:** A.S. Pushkin, "Napoleon", ode, romanticism, realism, personality, history.

Значение оды «Наполеон» в творческой эволюции А.С. Пушкина, на наш взгляд, до сих пор не осмыслено в полной мере. В работах, посвященных специальному анализу этого стихотворения, как правило, отмечается его смысловая противоречивость [Реизов 1970: 51-60; Томашевский 1956: 62-66; Стенник 1975: 109; Стенник 1995: 149-152 и др], которая объясняется неоднозначностью отношения поэта к Наполеону в начале 1820-х гг. Так, по мнению О.С. Муравьевой, в пушкинской оде «однозначно отрицательная оценка исторической роли и деяний Наполеона сочетается с романтически восторженной его характеристикой» [Муравьева 1991: 11]. Исследовательница полагает, что в стихотворении, с одной стороны, выражается «безусловно отрицательная оценка всех деяний Наполеона и безусловное же удовлетворение в связи с его поражением», а с другой стороны – Пушкин восхищается «яркостью и необычностью судьбы, блеском дарований, дерзостью и отвагой самоутверждения» [Муравьева 1991: 11-12]. По мнению О.С. Муравьевой, примирить между собой эти противоречия, определить позицию, позволяющую найти разгадку личности Наполеона, Пушкин в этом стихотворении не сумел, а потому она заранее отрицательно относится к попыткам гармонической интерпретации этого внутренне противоречивого и неудачного стихотворения [Муравьева 1991: 12-13]. Такая категоричность вызывает у нас сомнения. Думается, прежде всего, следует внести ясность в ряд моментов. Во-первых, уместно напомнить, что противоречивые чувства по отношению к Наполеону в стихотворении испытывает не Пушкин, но его лирический герой – носитель переживания и субъект поэтического высказывания. Во-вторых, вряд ли можно согласиться с утверждением, что цель стихотворения состоит в определении своеобразия и исторической уникальности величия и исключительности Наполеона [Муравьева 1991: 11]. У лирики, как известно, иные задачи. А потому мы попытаемся проанализировать оду «Наполеон» именно как лирическое стихотворение, призванное художественно выразить эмоциональное состояние субъекта высказывания.

Художественная структура «Наполеона», на наш взгляд, ярко обнаруживает кризисный характер внутренней ситуации, переживаемой ее автором. Она заметно драматизирована – вниманию читателя предлагается «ода на кончину», форма, знакомая по традиции философской лирики XVIII века («На смерть князя Мещерского» Г.Р. Державина и пр.). В основе лирического сюжета такой формы обычно лежит некое мучительное внутреннее противоречие, ликвидация которого возможна лишь при условии постижения лирическим субъектом некоей высшей истины. Одический восторг, таким образом, оказывается выражением эмоциональной реакции на момент такого постижения, разрешающего все сомнения и снимающего душевное смятение.

Динамика лирического сюжета в оде «Наполеон» определяется перипетиями внутреннего конфликта, остро переживаемого лирическим героем:

Чудесный жребий совершился:  
Угас великий человек.  
В неволе мрачной закатился  
Наполеона грозный век.  
Исчез властитель осужденный  
Могучий баловень побед,  
И для изгнанника вселенной  
Уже потомство настает.

О ты, чьей памятью кровавой  
Мир долго, долго будет полн,  
Приосенен твоею славой,  
Почий среди пустынных волн!  
Великолепная могила...  
Над урной, где твой прах лежит,  
Народов ненависть почил  
И луч бессмертия горит<sup>1</sup> (213).

Внешне драматичность лирической ситуации выражается в столкновении двух потоков образных ассоциаций. Первый поток организован привычными читателю поэтическими формулами – знаками

<sup>1</sup> Цит по: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. – М.: Л.: АН СССР, – 1937-1959. Т. 2, кн. 1. Стихотворения, 1817-1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. – 1947 с указанием страницы.

романтического восхищения великим героем, избранной личностью, дерзнувшей диктовать свою волю миру («могучий баловень побед», «великий человек», «чудесный жребий»), которые помогают Пушкину не столько напомнить о реальном Наполеоне, сколько воссоздать субъективное представление о нем, образ, сложившийся в сознании современников в пору его высшей славы. Этот образно-ассоциативный поток вступает в противоречие с печальным концом фантастической судьбы, лирически оформленным образами угасания, заката, мрака («угас», «закатился», «исчез»). Оба потока неожиданно скрещиваются в оксюмороне «властитель осужденный», обнаруживающем всю болезненность внутренней реакции лирического героя на сообщение о смерти бывшего императора. Лирический герой озадачен непостижимой противоречивостью фигуры Наполеона, которая не снимается даже смертью, не может четко сформулировать собственное отношение к нему и смущен неопределенностью своих чувств. Даже исчезнув из человеческого мира, Наполеон оставляет после себя весьма неоднозначный след. С одной стороны, с его именем навечно связаны «кровавая память», «народов ненависть» – знак того, что в общественном мнении Наполеон является главным виновником пережитых Европой неисчислимых страданий и бед. С другой стороны, что-то мешает лирическому герою безоговорочно присоединиться к общему мнению, и его невольное восхищение умершим прорывается в откровенно оценочных высказываниях («луч бессмертия»), торжественных, величавых интонациях первых строф. Второй оксюморон («великолепная могила») и следующая за ним многозначительная пауза помогают окончательно обозначить исходную внутреннюю ситуацию: лирический герой не может ни самозабвенно воспевать, ни безоговорочно осудить Наполеона. Таким образом, внутренняя ситуация, определяющая логику лирического сюжета, может быть определена как состояние мучительных раздумий и колебаний, поиска объективной истины, не зависящей от личных пристрастий и предпочтений, от диктата привычных штампов и устоявшихся заблуждений.

Стремясь определиться в своем эмоциональном отношении к личности Наполеона, лирический герой воскрешает в памяти его образ:

Давно ль орлы твои летали  
Над обесславленной землей?  
Давно ли царства упали  
При громах силы роковой?  
Послушны воле своенравной,  
Бедой шумели знамена,  
И налагал ярем державный  
Ты на земные племена.  
Когда надеждой озаренный  
От рабства пробудился мир,  
И галл десницей разъяренной  
Низвергнул ветхий свой кумир;  
Когда на площади народной  
Во прахе царский труп лежал,  
И день великий, неизбежный –  
Свободы яркий день вставал,-

Тогда в волненье бурь народных  
Предвидя чудный свой удел,  
В его надеждах благородных  
Ты человечество презрел (213-214).

В сущности, в данном фрагменте читателю предлагается настоящая квинтэссенция, исчерпывающе полное поэтическое воплощение романтической идеи избранной личности, рвущейся управлять миром. Пушкин нагнетает ряд мощных гипербол, создавая грандиозный образ души, стремящейся утолить жажду власти «до упоенья». Но именно в момент повествования о высшем торжестве Наполеона в образной ткани стихотворения снова появляются оксюморонные конструкции:

В свое **погибельное счастье**  
Ты дерзкой веровал душой,  
Тебя **пленяло самовластье**  
**Разочарованной красой...**  
И Франция, **добыча славы**,  
Пленный устремила взор,  
Забыв надежды величавы,  
На свой **блистательный позор** (214).

Пушкинские образные формулировки отличаются особой смысловой насыщенностью и многозначностью, они скрывают в себе своеобразную парадоксальность. Так, властелин мира неожиданно оказывается «*пленен самовластьем*», следовательно, не свободен не только в своих деяниях, но даже в своих чувствах и помыслах. В стихотворение входит мотив иллюзорности достигнутой Наполеоном полноты романтического самоутверждения. Поставив рядом с емкой и хорошо знакомой читателю словесной формулой «самовластье» эпитет «разочарованной», Пушкин еще более усиливает ощущение неистинности блистательной картины торжества Наполеона, несоответствия того, что думает о себе сам герой, как воспринимают его современники, тому, что происходит на самом деле. Думается, что в своем стихотворении Пушкин в какой-то степени предвосхищает замечательную мысль Л.Н. Толстого о Наполеоне-актере, старательно игравшем роль **кажущегося** управления историей («Война и мир»). Пушкинскому Наполеону тоже только казалось, что ему дан дар предвидения грядущего («чудного удела»). На самом деле он ошибался и не сумел верно осмыслить происходящее:

Надменный! **Кто тебя подвигнул?**  
Кто обуял твой дивный ум?  
Как сердца русских **не постигнул**  
Ты с высоты отважных дум?  
Великодушного пожара  
**Не предузнав**, уж ты мечтал,  
Что мира вновь мы ждем, как дара;  
**Но поздно русских разгадал** (215).

Через сменяющихся друг друга обращений и вопрошений, тягостная пауза в конце строфы снова выдают мучительность внутренней ситуации, переживаемой лирическим героем. Вздохнутые интонации – знак лихорадочной работы мысли, итогом которой становится настоящее открытие: мечта

Наполеона оказалась не соответствующей действительности, воля «избранной личности» – не всемогущей, претензии на роль пророка не оправдались, все «великие свершения» – лишь плоды «обуянного ума», ослепившего Наполеона. Результаты всей его деятельности оказались совсем не теми, которых он ожидал и к которым стремился, поскольку он действовал не по своей воле, но был **подвигнут** кем-то или чем-то более сильным.

В итоге драма Наполеона вывела потрясенного лирического героя на новый уровень восприятия бытия. Он напряженно всматривается во внезапно открывшийся его внутреннему взору объективный мир и ясно обнаруживает в нем то, чего ранее не замечал – неоднозначность и сложность исторического процесса, взаимосвязь и взаимообусловленность исторических событий, подчиняющихся объективным, не зависящим от субъективной воли законам. Именно поэтому в стихотворение вторгается точная правда конкретного факта. Организация художественного мира в «Наполеоне» подчинена объективной исторической логике. Аустерлиц и Тильзит не только предшествовали пожару Москвы, но и подготовили его, и их нельзя отделить друг от друга или перемешать в произвольном порядке. Событийный ряд лирического сюжета оды (факты, которые воскрешает в своей памяти лирический герой) выстраивается в строгой хронологической последовательности: каждое новое явление подготовлено предшествующими. А потому и воспоминания о Наполеоне оказываются неразрывно связанными с образом Великой французской революции, родным детищем которой является генерал Бонапарт, будущий император. В итоге лирический герой обнаруживает новую историческую силу: «длань народной Немезиды» единым махом сметает все, чем так дорожил романтический герой-индивидуалист – трон, славу, власть. В критический момент возмездия с Наполеона слетают театральные одеяния, и перед читателем вдруг предстает просто растерянный человек, судорожно хватющийся за жалкую жестянку, лишь казавшуюся символом всемогущества:

Оцепенелыми руками  
Схватив **железный свой венец**,  
Он бездну видит пред очами,  
Он гибнет, гибнет наконец (215).

Таким образом, душевные переживания лирического героя оказываются эмоциональной реакцией на объективные обстоятельства, открывшиеся его взгляду. Это уже не романтическое мироощущение. В то же время нельзя не заметить, что оно сугубо индивидуально. В финальных строфах оды мы снова сталкиваемся с антитезой двух образных потоков. Первый оказывается связанным с общепринятым представлением о Наполеоне:

И все, как буря, закипело;  
Европа свой расторгла плен;  
Во след тирану полетело,  
Как гром, проклятие племен.  
И длань народной Немезиды  
Подъяту видит великан:

И до последней все обиды  
Отплачены тебе, тиран! (215-216).

Итак, современники по-прежнему склонны к романтической персонификации социального зла, видят его источник в личности «тирана» и проклинают Наполеона как главного виновника обрушившихся на них бед и страданий. Но лирический герой мыслит иначе. Для него Наполеон, его личность, его деятельность – лишь одно из проявлений объективной исторической реальности, порождение исторических обстоятельств. Там, где современники видят условно-романтический образ свергнутого «самовластного злодея», лирический герой обнаруживает страдающего человека, который, пройдя через череду испытаний, оказался способным к концу жизни осознать ложность всех прежних идеалов и открыл для себя единственно истинную, подлинную ценность – любовь к сыну:

...устремив на волны очи,  
Изгнанник помнил звук мечей  
И льдистый ужас полуночи,  
И небо Франции своей;  
Где иногда, в своей пустыне  
Забыв войну, потомство, трон,  
Один, один о милом сыне  
В унынье горьком думал он (216).

Так лирический герой снимает с Наполеона лавры вершителя истории. Но тем самым и упреки в его адрес, «проклятия» племен оказываются несправедливыми: не Наполеон виноват в том, как разворачивались события в Европе на бурном рубеже XVIII-XIX веков. И ему самому, и его современникам только казалось, что ход истории направляется могучей волей избранной личности. Лирический герой ценой мучительных размышлений обретает истину: в истории властвуют объективные силы, воля и деяния любой, даже самой могучей личности, вписываются в общую закономерность. Обретение подлинной личной свободы возможно лишь в процессе общенародного освободительного движения. Вождь, противопоставивший себя народу, либо не учитывающий «народного мнения», обречен на поражение. Такая позиция кладет начало формированию новой концепции мира и человека, которая, в свою очередь, должна повлечь за собой существенные сдвиги в художественной системе. В самом общем виде смысл этих сдвигов можно определить как начало движения к реализму.

Таким образом, на наш взгляд, нуждается в корректировке представление о характере художественной эволюции Пушкина. Принято считать, что реалистические тенденции в его творчестве явно обнаруживают себя в 1823-24 гг. Мы полагаем, что этот процесс начинается несколько раньше, уже в 1821 году, именно тогда, когда, по общему мнению, пушкинский романтизм находится в зените своего развития. Характерно, что новые тенденции вытекают именно в русле романтической системы, не благодаря ее отрицанию, но благодаря ее углублению, стремлению наиболее полно освоить ее возможности. Ода «Наполеон» – красноречивое тому

доказательство. Ведь лирический герой оды, мыслящий уже не романтически, тем не менее, все еще ощущает себя исключительной, избранной личностью, поскольку так, как он, не мыслит в данный момент никто из его современников! Открытие новых истин совершается благодаря особому дару прозревать то, чего, опять же, не видит никто. Тем самым лирическая ситуация, по сути, обретает романтические формы пророчества. В момент озарения лирический герой испытывает восторг, поскольку противоречия в его душе снимаются, его собственное отношение к «великому человеку», наконец, проясняется: развенчав Наполеона-«тирана», он воспеваает Наполеона-человека, чья необычная судьба помогла человечеству осознать свою неискоренимую потребность свободы:

Да будет омрачен позором  
Тот малодушный, кто в сей день  
Безумным возмутит укором  
Его развенчанную тень!  
Хвала!.. Он русскому народу  
Высокий жребий указал  
И миру вечную свободу  
Из мрака ссылки завещал (216).

Но в этом восторге есть и определенная доля восхищения собой, сумевшим подняться на недостижимую для других высоту мысли. Интонация

#### **Данные об авторе:**

Татьяна Анатольевна Ложкова – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: lozhkova@eka-net.ru

#### **About the author:**

Tatyana Anatolyevna Lozhkova is a Doctor of Philology, Professor of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

крепнет, обретает значительную долю императивности, поскольку лирический герой привычно предписывает окружающим свое неромантическое представление о мире как единственно правильное, то есть, себя самого он все еще понимает романтически. Таким образом, работа над одой «Наполеон» выводит поэта к новой художественной задаче: неромантически осмыслить не только окружающий мир, но и внутреннюю жизнь своего лирического героя, что в перспективе и выведет его к реализму.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

*Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 2. Кн. 1. Стихотворения, 1817-1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. 1947. С. 213-216.

*Муравьева О.С.* Пушкин и Наполеон (пушкинский вариант «наполеоновской легенды») // Пушкин: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1991. Т. 14. С. 5-32.

*Реизов Б.Г.* Пушкин и Наполеон // Из истории европейских литератур. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1970. С. 51-66.

*Стенник Ю.В.* Традиции торжественной оды XVIII в. в лирике Пушкина периода южной ссылки («Наполеон») // XVIII век. – Л.: Наука, 1975. – Сб. 10. С. 109.

*Стенник Ю.В.* Пушкин и русская литература XVIII в. – СПб.: Наука, 1995.

*Томашевский Б.В.* Пушкин: в 2 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 1.

## ПСИХОЛИНГВИСТИКА В ОБРАЗОВАНИИ: ПРОДОЛЖАЕМ ОБСУЖДЕНИЕ

УДК 372.881.161.1 ББК 426.819

Н.В. Кашина  
п. Троицкий, Россия

### РАБОТА НАД УСВОЕНИЕМ НРАВСТВЕННЫХ ПОНЯТИЙ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА: ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

**Аннотация:** в статье предлагаются методы и приёмы работы над усвоением нравственных понятий на уроках русского языка, акцент делается на изучение слова не только со стороны лингвистики, но и со стороны мышления и логики – как концепта. Приводятся примеры упражнений, которые не только активизируют мыслительную деятельность учащихся, но и способствуют развитию нравственной мотивации.

**Ключевые слова:** концепт, нравственные понятия, концептуальный анализ слова, культуруориентированный анализ слова, метод ассоциативного эксперимента, метод построения «полей смыслов».

N.V. Kashina  
village Troitsky, Russia

### WORK ON THE ASSIMILATION OF MORAL CONCEPTS AT RUSSIAN LESSONS: PSYCHOLINGUISTIC ASPECT

**Abstract:** This paper suggests methods and techniques work on the assimilation of moral concepts to the Russian language lessons, the focus is on the study of the word, not only from linguistics, but also from the thinking and logic - as a concept. Are examples of exercises that not only stimulate mental activity of students, but also contribute to the development of moral motivation.

**Keywords:** concept, moral concepts, a conceptual analysis of the word, the word kulturoorientirovanny analysis, the method of the association experiment, the method of "fields of meaning."

#### I.

#### Паремиологический фон слова «совесть» в свете показаний языкового сознания современных школьников

Перед современной школой ставится задача подготовки ответственного гражданина, способного самостоятельно оценивать происходящее и строить свою деятельность в соответствии с интересами окружающих его людей. Решение этой задачи связано с формированием устойчивых нравственных свойств личности школьника. Формирование нравственности тесно связано с формированием нравственного сознания подрастающего поколения – системы нравственных представлений, понятий, суждений. Русский язык как предмет обучения обладает огромным разносторонним нравственно развивающим потенциалом, ибо специфика национального представления о том или ином нравственном понятии тем или иным образом отражается в языке.

Методическая работа над усвоением нравственных понятий должна идти дифференцированно с учётом возрастных различий. Это подтвердилось в ходе проведения ряда психолингвистических экспериментов по выявлению степени сформированности представления о *чести*, *долге*, *совести* в языковом сознании детей разного школьного возраста. В ходе эксперимента учащиеся были разделены на три возрастные группы: младшие школьники (7-10 лет), подростки (11-13 лет), старшеклассники (15-17 лет). Всего приняли участие в эксперименте 463 школьника. Испытуемым предлагалось дать толкование слова, привести ассоциации на слово-стимул, объ-

яснить значение и др. Обработка результатов проведённого исследования позволила выявить возрастную специфику восприятия и усвоения значений слов нравственной семантики, основные особенности репрезентации нравственных понятий в сознании современных школьников.

Выявленные в ходе экспериментов психологически реальные значения слов *совесть*, *честь*, *долг* в сознании учащихся разного школьного возраста свидетельствуют о том, что значения данных слов находятся в состоянии активного становления в языковом сознании детей, и могут помочь учителю руководить процессом формирования значений, корректировать уже оформленные значения, влиять на адекватность формирования нравственных концептов в сознании детей разного возраста.

В рамках данной статьи представлены результаты исследования паремиологического фона слова «совесть» в свете показаний языкового сознания детей разного школьного возраста.

Для выявления психологической реальности паремиологического фона слова «совесть» был проведён констатирующий эксперимент с использованием методики прямого толкования значения пословицы «Без рук, без ног – калека, без совести – полчеловека» среди учащихся в возрасте с 7 до 17 лет. Всего в эксперименте участвовали 85 человек: дети в возрасте 7 лет – 21 человек; 10-11 лет – 23 человека; 13 лет – 23 человека; 17 лет – 18 человек.

При постановке психолингвистического эксперимента была выдвинута гипотеза о том, что «считываемость» паремиологического фона слова «со-

весть» своеобразно преломляется в языковом сознании школьников в зависимости от возрастных особенностей, что позволяет проследить динамику его восприятия.

В процессе обработки результатов выявилось, что уровень «считывания» паремиологического фона слова «совесть» зависит от возрастных особенностей учащихся, в частности от особенностей их мышления и разного уровня языкового развития. Например, в возрасте 7 лет словарь ребёнка ещё не сформирован в достаточной степени, детям трудно размышлять об абстрактных понятиях в связи с конкретностью мышления, поэтому младшие школьники либо не считали паремиологического фона слова «совесть», репрезентируемого данной пословицей: «это значит, что человек родился инвалидом», «это значит, что калека», «это значит, что человек ещё не родился», «солдату на войне оторвало руки и ноги, и осталось одно туловище», «у человека есть руки и ноги»; либо слишком наивно истолковали её образный смысл: «человек без совести поступает не как человек, а как животное»; либо продемонстрировали понимание прямого смысла пословицы: «если у человека нет рук или ног, то его называют инвалидом, а если у человека нет совести, то его нельзя назвать человеком», «если у человека нет рук и ног, то он калека, если у человека нет совести, то он ещё не человек», «у человека должны быть не только руки и ноги, но и совесть». Кроме этого, в реакциях детей младшего школьного возраста прослеживается тенденция конкретизировать смысл пословицы через проявления совести в реальной жизни человека: «если ты будешь врать, то ты будешь полчеловеком», «если ты кого-то обидел, то значит, нет совести», «если ты сделал плохое дело, то ты не человек», «когда стыдно, значит, совесть мучает, то ты человек», «когда ты провинился, то тебя все ненавидят, и тебе стыдно». Это объясняется тем, что мышление детей младшего школьного возраста конкретно, то есть при решении какой-либо задачи дети оперируют чаще всего конкретными понятиями, наполненными конкретным содержанием.

С увеличением возраста детей меняется содержание интерпретаций культурного смысла данной пословицы. Это во многом объясняется развитием мышления, языковой и речевой компетенций под влиянием учебной деятельности. Например, в подростковом возрасте мышление всё больше приобретает активный и самостоятельный характер, что нашло отражение в реакциях детей. 57% респондентов среднего школьного возраста «считали» образный смысл пословицы. Они понимают, что совесть представляет собой огромную ценность, и связывают это понятие с духовно-нравственным началом в человеке: «без рук, без ног прожить можно, а без совести нельзя», «человек без совести – это человек без души, просто тело и всё, а человек без рук, без ног – это человек, травмированный физически, но душа у него есть, значит, он человек», «если у человека нет рук и ног, он отличается от других людей только этим, а если у человека нет совести, то он уже не похож на настоящих людей, потому что

*поступает не по-человечески», «если ты потерял руки и ноги, ты можешь остаться человеком и жить полноценной жизнью, но если ты потерял совесть, то ты моральный калека, и вряд ли сможешь полноценно жить среди людей».* Хотя результаты «считывания» значения пословицы в данном возрасте можно охарактеризовать как адекватные, расширяющие значение понятия «совесть», но достаточно частотными оказались по-прежнему реакции, демонстрирующие понимание прямого смысла пословицы, а также имеющие конкретный характер, в частности связанные с определёнными действиями человека: «человек без совести даже не хочет помогать другим, сострадать, делать хорошее людям, он много врёт», «человек без совести – это когда у него нет половины души, он может ходить, что-то делать, но он не может понять других людей и не может совершать добрые поступки», «даже человек без рук, без ног может помогать людям и быть честным, а вот человек без совести не способен на это». Это отражает тенденцию к конкретизации абстрактного значения в языковом сознании подростков.

Детями старшего школьного возраста заложенный в предложенной пословице образный смысл в целом интерпретирован правильно, что отражает возрастную специфику в восприятии нравственного понятия «совесть»: слово перестаёт вызывать представление о конкретном проявлении понятия в реальной жизни, а всё больше абстрагируется и обобщается на уровне моральной оценки поведения человека. Это является следствием развития критичности мышления, что, в свою очередь, создаёт предпосылки формирования теоретического мышления, способности к познанию общих законов человеческой жизни и окружающего мира.

Продемонстрируем полученные результаты на конкретных примерах. 73% старшеклассников связывают совесть с нравственным сознанием человека, чувством нравственной ответственности и моральным поведением: «без совести человек становится безнравственным, пустым и, можно сказать, безжизненным», «калека ограничен в своих физических возможностях, а бессовестный человек лишён полноценной духовной жизни», «нет совести – нет души, нет души – нет человека», «совесть – неотъемлемая часть духовного мира человека, если в человеке нет духовности, то это неполноценный человек», «совесть – это внутренний голос человека, если внутренний мир человека пустой, то и человек пустой, не способный контролировать свои поступки», «человек без совести – душевный калека», «совесть – это составляющая внутреннего мира человека, если нет совести, то человек не имеет моральных принципов, нарушает моральные нормы, такого трудно назвать человеком», «человек может быть человеком только тогда, когда живёт по совести, не совершает подлых поступков», «если у человека нет совести, то он не может быть полноценным членом общества, так как у него отсутствуют чувства справедливости, милосердия, ответственности», «человек определяется не только физическим

состоянием, но и внутренним, с физическим недугом можно жить, без совести жить незачем», «в человеке две части – тело и душа, совесть – это часть души, нет совести, значит, нет половины человека», «бессовестный человек не способен оценить свои поступки с нравственной стороны, отсутствие совести – признак неполноценности человека», «совесть – это внутренний контролёр человека, она побуждает человека делать хорошее и не делать плохое, если человек поступает плохо, то его мучает чувство стыда; если у человека нет такого контролёра, то он не способен нести ответственность за свои поступки, а значит, не может быть полноценным человеком». Однако среди испытуемых встретились школьники, которые справились с заданием только на конкретном уровне: дали толкование пословицы через описание признаков обозначаемого в ней понятия или ситуации, в которой раскрывается содержание нравственного понятия «совесть»: «чтобы быть настоящим человеком, надо иметь совесть, то есть быть добрым, честным, отзывчивым», «бессовестный человек может предать, солгать, совершить плохой поступок, и ему не будет стыдно, такой человек не может называться человеком», «человеку без совести не стыдно совершать плохие дела, таких людей в нашем обществе не признают». Это можно объяснить тем, что границы между подростковым и юношеским возрастом условны и часто пересекаются, что создаёт разнообразие вариантов развития учащихся. Разброс индивидуальных вариантов умственного развития старшеклассников велик, поэтому можно встретить и учащихся с абстрактным, теоретическим мышлением, и с конкретным мышлением.

Таким образом, паремиологический фон слова «совесть», транслируемый пословицей «Без рук, без ног – калека, без совести – полчеловека», в большинстве своём осознаётся современными школьниками, но «считываемость» его отличается разной степенью глубины и зависит от возрастных особенностей детей. Самыми частотными являются представления о совести как части внутреннего мира человека. Можно предположить, что данные представления зафиксированы в сознании детей в качестве общечеловеческих норм.

## II.

### Методы и приёмы работы над усвоением нравственных понятий на уроках русского языка

Одной из основных задач учителя русского языка, с нашей точки зрения, становится разработка методов и приемов работы со словом – таких методов и приемов, которые помогли бы учащимся осознать природу слова. Усилия должны быть направлены на то, чтобы слово и понятие стали «собственностью ребёнка», то есть вошли в концептуальную глубину сознания, а не остались на уровне словаря, как писал Л.С. Выготский в книге «Мышление и речь». Поэтому на уроках русского языка подходить к изучению слова необходимо не только со стороны лингвистики, но и со стороны мышления и логики –

как к концепту. Традиционный для школы метод лексического анализа имеет конкретную, практическую цель: он расширяет знания ученика о слове. На работу же со значениями слов направлен метод учебного концептуального анализа, расширяющий знания ученика не только о слове, но и о мире и его отношении к этому миру. В работе над усвоением нравственных понятий следует отдавать предпочтение именно этому методу, так как цель учебного концептуального анализа слова – поэтапное формирование с темного знания о понятии, что позволит создать условия не только для усвоения нравственных понятий, но и для их освоения, осмысления и развития. А это, в свою очередь, будет способствовать развитию нравственной мотивации учащихся, приобретению нравственных идеалов. Кроме того, осознанное применение нравственной лексики учащимися и её речевое раскрытие обогатит их речевые умения, навыки в обсуждении и понимании жизненных проблем.

В работе Н.Л. Мишатиной методическая модель учебного концептуального анализа представлена следующим образом:

- создание словарного портрета слова (слово на уровне словаря);
- создание контекстуально-метафорического портрета слова (слово на уровне словосочетания и микротекста);
- создание словесного портрета концепта (слово на уровне текста и в диалоге культур) [Мишатина 2009: 3-6].

При разработке упражнений, направленных на усвоение нравственных понятий *долг, честь, совесть*, мы исходили также из того, что школьники при работе с данными концептами должны овладеть, с одной стороны, социокультурными знаниями, а с другой – языковыми и коммуникативными умениями и навыками, опытом эмоционально-ценностного отношения и речевого действия, что составляет основу языковой, лингвистической, коммуникативной, культурологической компетенций. Поэтому система упражнений, с одной стороны, тематически объединена ключевыми концептами *долг, честь, совесть*, с другой – различается степенью совершенствования основных компетенций (языковой, лингвистической, коммуникативной, культурологической).

Упражнения на формирование языковой и лингвистической компетенций, которые, обогащая словарь и грамматический строй речи, предполагают знакомство с понятиями *долг, честь, совесть*, рецептивные и репродуктивные виды деятельности с использованием приёмов вставки слова по смыслу, подбора синонимов и антонимов, а также приёма ассоциаций, создание словарных статей на основе образца.

Упражнения на формирование коммуникативной компетенции строятся с опорой на репродуктивно-продуктивные задания, связанные с анализом текста и составлением собственного высказывания на ту же тему.

Упражнения на формирование культуроведческой (и шире социокультурной) компетенции

учащихся сочетают все виды учебной деятельности и способствуют введению в активный словарь школьников лексики нравственной тематики, соотносимой с концептами *долг, честь, совесть*. Данные упражнения предполагают этимологический анализ слов, работу над фразеологизмами, пословицами и поговорками, употреблением слов в русском народном творчестве, в творчестве русских писателей и поэтов. Размышления над словом, его анализ, интерпретация помогают учащимся познакомиться с особенностями русского видения мира, понять и познать себя как представителя русской нации. Упражнения по обогащению речи учащихся лексикой нравственной тематики подразумевают и знакомство детей с материалами разных словарей.

Одним из основных направлений работы над усвоением нравственных понятий должен стать комплексный (многоаспектный) анализ слов. В связи с этим к эффективным методам нами отнесены методы ассоциативного эксперимента, культуроориентированного анализа, построения «полей смыслов». В описании данных методов мы опирались на работы Л.И. Новиковой, Т.Ф. Новиковой.

Цель метода ассоциативного эксперимента – выявление спектра ассоциаций к тому или иному слову, объяснение этого ряда или мотивировка появления одного из слов – реакций. Использование этого метода позволяет подготовить учащихся к определению ассоциативных связей слов в контексте, к пониманию имплицитного (скрытого) смысла текста. Методика ассоциативного эксперимента при работе со словом такова:

1. Объяснение учителем представлений о том, что такое ассоциации, слово-стимул, слово-реакция.
2. Презентация слова-стимула.
3. Произнесение или запись слов-ассоциаций.
4. Анализ собственных слов-реакций.
5. Сопоставление собственных ассоциаций с ассоциациями других учеников, выявление общего и отличительного, сопоставление с данными ассоциативного словаря.

Метод культуроориентированного анализа нацелен на то, чтобы по возможности извлечь всю культурную информацию, которую аккумулирует в себе данное слово. Задача учителя – показать учащимся, как в слове отразились особенности национальной культуры и мировоззрения народа. Данный метод предполагает работу над этимологией слова, над современным его значением, над интерпретацией слова в произведениях устного народного творчества и русской литературы.

Цель метода построения полей смыслов заключается в том, чтобы учащиеся не просто показали уровень информированности о том или ином слове, но и систематизировали свои знания в соответствии с выделенными учителем «полями смыслов». Суть метода заключается в следующем: учитель записывает слово в центре доски и объясняет, по какой схеме и какие «поля смыслов» должны быть заполнены, например: сверху – «слова-спутники» (ассоциации), внизу – «слова-родственники» (однокоренные слова), справа – «слова-друзья» (синонимы),

слева – «слова-враги» (антонимы). Количество «полей смыслов» может быть изменено в зависимости от уровня знаний учащихся, времени, отводимого на эту работу, степени сложности слова. «Поля смыслов» могут быть и такими: пословицы, словосочетания, афоризмы, поэтические строки, фразеологизмы, включающие слово.

Развитие значения слова происходит при взаимодействии всех психофизиологических функций в ходе анализа, синтеза, сравнения, классификации и др. Поэтому следует пересмотреть и существующие приёмы работы над значением слова. Традиционно слово рассматривается в рамках тех или иных разделов русского языка, «растворяясь» в сведениях по фонетике, словообразованию, лексике, грамматике. Но разложение слова на составные части не должно «убивать живую душу значения слова» [Аринина 1983: 31]. Если подходить к слову как к концепту, то следует работать, понимая, что в слове заключён целый мир, закодированный в звуках и буквах. В связи с этим при разработке упражнений на усвоение нравственных понятий мы опирались на следующие приёмы работы над значением слова:

1. Установление лексического значения слова (по словарям).
2. Установление внутренней формы слова на основе этимологического анализа.
3. Установление понятийного значения слова (по энциклопедическим словарям).
4. Установление словообразовательных связей слова.
5. Объяснение значения через контекст, анализ сочетаемостных свойств слова (прочтение отрывка «высвечивает» значение слова, школьники легче понимают не только прямое значение, но и уместность употребления, сочетаемость и выразительность).
6. Включение слова в контекст, составленный самими детьми.

Данные приёмы работы над значением слов нравственной тематики не только активизируют мыслительную деятельность учащихся, но и способствуют развитию нравственной мотивации.

Приведём примеры упражнений, способствующих усвоению школьниками нравственного понятия *совесть*, разработанных нами в рамках описанных выше методик.

1. Прочитайте предложения. Выпишите слово, которое объединяет их по смыслу. Приведите слова-ассоциации к данному слову, объясните их.

1. *Спокоен и счастлив тот, кто живёт в ладу со своей совестью. Незавидна участь того, кто разминул с нею: поступил совестью ради маленькой сиюминутной выгоды или, хуже того, отрёкся от нее из личного эгоизма (В. Ткаченко).*

2. *Совесть всегда исходит из глубины души, и совестью в той или иной мере очищаются (Д. Лихачёв).*

3. *Человек является тем, чем он становится, оставаясь наедине с самим собой. Истинная человеческая сущность выражается в нем тогда, когда*

его поступками движет не кто-то, а его собственная совесть (В. Сухомлинский).

2. Установите лексические значения слова *совесть* по словарям В.И. Даля и С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой. Какой вывод можно сделать, сравнив словарные статьи?

3. Пользуясь этимологическим словарём, восстановите историю происхождения слова *совесть*. Интересно, что во многих европейских языках слово *совесть* означает «совместное знание». В русском языке оно имеет такой же смысл и происходит от слов «со» (т.е. совместно) и «весть» (т.е. вести – знать). Значит, совесть – это сознание, совместное знание. Совместно с кем? Как бы вы ответили на этот вопрос?

4. Подберите однокоренные слова к слову *совесть*. Составьте с каждым из них сначала словосочетания, потом предложения.

5. Какие из предложенных прилагательных могут сочетаться со словом «совесть»? Ответ обоснуйте. Составьте словосочетания. В каких из составленных вами словосочетаний прилагательное выступает в роли эпитета?

*Красивая, врачебная, чистая, деревянная, незапятнанная, продажная, летняя, весёлая, дремлющая, больная, растревоженная, чёрная, длинная, человеческая, глухая.*

6. Подберите синонимы и антонимы к слову *совесть*. В случае затруднения обратитесь к словарям.

7. Выпишите из предложений фразеологизмы со словом *совесть*. Объясните их значение.

1. В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызения совести и снова умолкло (Пушкин).

2. Грозный голос проснувшейся совести /Мне грозит и в ночи, и среди дня (Добролюбов).

3. Это был простой, самобытный искатель правды, обличитель лжи, который сам старался жить по совести (Гладков).

4. К общей благодати работай, не за страх, а за совесть (Маяковский).

5. Или уж так, без зазрения совести, подобно разбойнику, вас, сироточку, начать грабить! (Достоевский).

8. Когда мы так говорим?

1. Люди с чистой совестью.

2. Совесть остановила.

3. Поступить по совести.

4. Для очистки совести.

5. Совесть заговорила.

Составьте предложения с данными фразеологизмами.

9. Как вы понимаете смысл пословиц? Какие нравственные представления о совести отражены в них?

*Есть совесть, есть и стыд, а стыда нет, и совести нет.*

*Деньги потеряешь – можно нажить, а совесть потеряешь – беду узнаешь.*

*Без рук, без ног – калека, без совести – полчеловека.*

*Как ни мудри, а совести не перемудришь.*

*Лучше камень на шее носить, чем с нечистой совестью жить.*

10. Объясните смысл пословиц о совести. Подберите к ним синонимичные пословицы.

*Совесть без зубов, а загрызёт.*

*Совесть не сосед, от неё не уйдёшь.*

*У него совесть – дырявое решето.*

*Без совести и при большом уме не проживёшь.*

*Не от того бывает спокоен сон, что постель мягка, а оттого, что совесть чиста.*

Материал для справок: С его совестью жить хорошо, да умирать плохо. От человека утаишь, от совести не утаишь. Совесть не волк, а ест поедом. Без рук, без ног – калека, без совести – полчеловека. У кого совесть чиста, у того подушка под головой не вертится.

11. Работа с текстом художественного произведения: сколько раз встретились слово *совесть* и однокоренные слова в тексте повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка»; в каком контексте они употреблены, выпишите слово в контексте; определите, в каком значении употребляется слово.

12. Как вы понимаете слова «голос совести»? Можно ли услышать совесть другого человека? Можно ли увидеть совесть? На что похожа совесть? Попробуйте её нарисовать.

13. Напишите объявление о пропаже совести, уточните, по каким приметам её можно найти.

14. Как бы вы объяснили младшему братику или сестрёнке, что такое совесть? Напишите об этом.

15. Постройте «смысловую пирамиду» (синквейн), ключевым, вершинным словом которой является слово *совесть*.

16. Постройте цепочку ассоциативных переходов между словами *совесть – счастье*.

17. Как вы понимаете высказывание Канта о совести: «Закон, живущий в нас, называется совестью. Совесть есть, собственно, соотношение наших поступков с этим законом»? Попробуйте сами написать высказывание о совести.

18. Темы для творческих работ (эссе, этюдов, сочинений-рассуждений, рассказов, миниатюр и др.): Зачем нам нужна совесть? Что будет, если совесть исчезнет? Когда я первый раз услышал свою совесть? Какие вопросы тебе задаёт твоя совесть? Может ли бессовестный человек быть добрым? Почему в последнее время мы стали больше говорить о совести? Что, по-твоему, надо сделать, чтобы бессовестных людей стало меньше? Совесть – это гигиена души?

#### ЛИТЕРАТУРА:

Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка: практический справочник. – 15-е изд., стереотип. – М.: Эксмо, 2007.

Аринина Н.Л. Уроки прекрасного: Из опыта работы. – М.: Просвещение, 1983.

Выготский Л.С. Мышление и речь. – 5-е изд., спр. – М.: Лабиринт, 1999.

Даль В.И. Пословицы русского народа. – М.: Эксмо, 2008.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М.: Изд-во иностранных и национальных словарей, 1956.

Колесов В.В. Язык и ментальность. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2004.

*Львов М.Р.* Словарь антонимов русского языка / Под ред. Л.А. Новикова. – 8-е изд., стереотип. – М.: АСТ-Пресс, АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006.

*Маслова В.А.* Когнитивная лингвистика. – М.: Флинта, 2004.

*Мишатина Н.Л.* Современная методика: инновационный путь развития // Русския язык в школе. – 2009. – № 2.

*Новикова Л.И.* Работа со словом на уроках русского языка // Русския язык в школе. – 2009. – № 2.

*Новикова Т.Ф.* Пространство слова. Формирование

этнокультурной компетенции // Русския язык в школе. – 2004. – № 5.

*Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. – М.: ИРЯ РАН, 1999.

*Тихонов А.Н.* Школьный словообразовательный словарь русского языка. – М.: Просвещение, 1991.

Фразеологический словарь русского языка под ред. А.И. Молоткова. – 4-е изд. – М.: Русский язык, 1986.

*Шанский Н.М., Боброва Т.А.* Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов. – 7-е изд., стереотип. – М.: Дрофа, 2004.

#### **Данные об авторе:**

Наталья Валентиновна Кашина – учитель русского языка и литературы высшей квалификационной категории МОУ «Троицкая СОШ № 5» (пос. Троицкий), магистр филологического образования.

Адрес: 623620, Свердловская обл., Талицкий р-он, п. Троицкий, ул. Ленина, 1.

E-mail: kashina69@mail.ru

#### **About the author:**

Natalia Valentinovna Kashina – a teacher of Russian language and literature at the highest qualification MOU "Troitskaya School № 5" (village Troitsky), Master of literary education.

Н.А. Иванова  
Екатеринбург, Россия

## ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ИМЕНИ СОБСТВЕННОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ФАМИЛИЙ)

**Аннотация:** В статье рассматриваются вопросы методики преподавания имени собственного как особой лексической категории. Автором разработаны упражнения, отражающие психолингвистический подход.

**Ключевые слова:** имя собственное, фамилии, психолингвистический подход

N.A. Ivanova  
Yekaterinburg, Russia

## PSYCHOLINGUISTIC BASES FOR THE STUDY OF PROPER NAMES BASED ON SURNAMES

**Abstract:** The article examines the methods of teaching the proper name as a separate lexical category. The author has developed an exercise, reflecting the psycholinguistic approach.

**Keywords:** proper name, last name, psycholinguistic approach.

Формируя понятие об имени собственном как о лексико-грамматической категории (слова объединены по значению, что влияет на специфику формообразования), необходимо учитывать и более частные теоретические вопросы, такие как: противопоставление собственных существительных нарицательным; переход имени собственного в нарицательное и наоборот; классификация имен собственных в зависимости от называемого объекта (антропонимы, топонимы, годонимы и др.); история возникновения антропонимов; способы образования антропонимов; определение исторической и культурной информации, содержащейся в фамилиях; многонациональность уральских фамилий; правописание имен собственных.

Задания, представленные по данной теме, в традиционных школьных учебниках однотипны, большинство из них имеет репродуктивный характер (спиши, выпиши, запиши, вставь слова), они не раскрывают сущности изучаемого понятия. Так, например, в учебнике полностью отсутствуют теоретические сведения об истории возникновения антропонимов, способах их образования, об истории заселения уральского края. Материал, представленный в традиционном учебнике, лишь знакомит учащихся с именами собственными и их написанием, а не формируют понятие о них.

Лишь одно нетрадиционное задание имеет игровой характер: придумай и запиши фамилии, связанные с вашими делами, занятиями, играми. Придуманные фамилии могут быть смешными, но не должны быть обидными. Такого рода задания активизируют мыслительные процессы, имеют воспитательную направленность, однако существенный его недостаток заключается в том, что учащимся заранее предложен **образец** (модель) таких фамилий, а не способ их образования.

В традиционном учебнике имена собственные рассматриваются лишь в противопоставлении име-

нам нарицательным. Основной акцент при изучении темы делается на правописании.

Психолингвистические основы изучения имени собственного в качестве ключевого момента включают анализирующую, абстрагирующую функцию сознания при изучении категориального значения имени собственного.

По словам А.В. Суперанской [Суперанская 2009: 36], «имена собственные живо реагируют на все явления, происходящие в окружающей среде, в результате чего имена оказываются невольными регистраторами явлений природы и событий, имевших место в общественной жизни. Все это фиксируется в именных основах, при этом в зависимости от явлений, характерных для той или иной эпохи, могут быть выделены антропонимические основы, типичные для определенного времени». В имени всегда отражается культура и социальная жизнь общества.

В современном своем употреблении они, как правило, не называют понятий, но служат лишь для обозначения конкретных предметов, то есть имена собственные имеют только денотативное значение (обозначают конкретный предмет) и лишены значения сигнификативного (понятийного).

Имена собственные, по словам В.А. Никонова [Никонов 1988: 12], «составляют в языке особую подсистему, в которой законы языка преломляются специфически. В ней возникают такие свои закономерности, которых нет в языке вне сферы имени собственного. Став фамилией, слово начинает жить собственной, независимой от слова-предка жизнью, может и полностью утратить с ним связь».

Мы предлагаем свой (авторский) вариант изучения антропонимов по программе традиционного обучения в 5 классе в рамках темы «Имена собственные и нарицательные» раздел «Морфология. Имя существительное». Элементы содержания темы таковы:

1. Имена собственные и нарицательные.

2. Прописная буква в географических названиях, в названиях улиц и площадей, в названиях исторических событий.

3. Прописная буква в названиях книг, газет, журналов, картин и кинофильмов, спектаклей и литературных, музыкальных произведений; выделение этих названий кавычками.

Требования к уровню подготовки учащихся можно сформулировать следующим образом:

1. Знать деление существительных на собственные и нарицательные.

2. Уметь правильно писать имена существительные собственные, различать собственные и нарицательные, учитывая значение слова.

Школьный учебник располагает некоторыми материалами для изучения проблемных вопросов, связанных с именем собственным. Так, в разделе «Морфология. Имя Существительное» содержится упражнение, сообщающее о переходе собственных имен существительных в нарицательные, а в теме «Несклоняемые существительные» говорится об изменении некоторых фамилий.

Разработанные нами задания и упражнения дополняют материалы школьных учебников, кроме того, они адаптированы к особенностям возраста пятиклассников, а также к индивидуальным особенностям восприятия. Материал представлен последовательно, большинство заданий носит занимательный характер.

*Предложите варианты фамилий, произошедших от:*

1. Именования человека, играющего на домре – старинном народном струнном щипковом инструменте с тремя или четырьмя струнами;

2. Наименования местности, откуда прибыл человек (например, с реки Мезени);

3. Заимствованного слова *сабур*, которое обозначает «выносливый».

*Прочитайте группы фамилий, дополните каждую своим примером:*

1. Кузнецов, Плотников... (от названия профессии);

2. Калугин, Москвин... (от местности, откуда прибыл человек);

3. Байбаков, Ватолин... (от диалектных слов).

#### **Данные об авторе:**

Наталья Алексеевна Иванова – учитель первой квалификационной категории МБОУ СОШ № 151 г. Екатеринбурга, магистрант УрГПУ 2 года обучения по специальности «Психолингвистика в образовании».

Адрес: 620057, г. Екатеринбург, Сиреневый бульвар, 15 в.

E-mail: natashka\_i\_v@mail.ru

#### **About the author:**

Natalya Alekseevna Ivanova is a teacher of the first qualifying category works at school № 151 (Yekaterinburg).

Задания активизируют правополушарные стратегии и рассчитаны на визуальный и аудиальный каналы восприятия.

*Прочитай фамилии и выдели синим цветом фамилии, возникшие от прозвищ, обозначающих лицо по роду деятельности; красным – фамилии, указывающие на территорию, откуда прибыл человек; желтым – фамилии от прозвищ, указывающих на внешние характеристики человека.*

Хлебников, Вяткин, Глухов, Щербаков, Пермьяков, Горбачев, Черепанов, Крашенинников.

*По фонетическим и структурным приметам определите фамилии, заимствованные из других языков: Пилипенко, Бабий (укр. на -о, -ий), Габель, Кайзер (нем.); Хабибулин, Мансуров, Каримов (тюрк.).*

*Выделите и запишите, от каких основ образованы фамилии. С помощью каких средств?*

Медведев, Никитин, Коврижных, Смирный.

Задания активизируют левополушарные стратегии и рассчитаны на визуальный и кинестетический канал восприятия.

*Создание словаря фамилий класса:*

*Нарисуй свою фамилию.*

*Какую бы фамилию мог получить Карлсон, Чиполино, Баба Яга? Почему? Задание носит диагностический характер, так как может быть использовано при выявлении ведущего канала восприятия.*

*Как характеризует героя художественного произведения его фамилия? Каким может быть герой художественного произведения с «говорящей» фамилией?*

Молчалин, Скалозуб, Тяпкин-Ляпкин, Простаков, Правдин, Скотинин.

Особо следует отметить, что языковой материал для заданий по данной теме может быть представлен фамилиями класса, что вызовет живой интерес у учащихся. Важно чтобы задания были игрового, поискового характера, требовали активизации мыслительных процессов, аналитического, творческого подхода.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

Никонов В.А. География фамилий. – М.: Наука, 1988.

Рут М.Э. Имена и судьбы. – Екатеринбург: Сред-Урал. кн. изд-во, 1996.

Суперанская А.В. Общая теория имени собственн. – М.: URSS, 2009.

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

УДК 372.882 ББК 4426.80

Е.Ю. Казакова-Апкаримова  
Екатеринбург, Россия

### **ЛИТЕРАТУРА И ИСТОРИЯ: ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ В ПРОШЛОМ И СЕГОДНЯ**

**Аннотация:** В статье анализируется исторический опыт преподавания литературы и истории на Урале в начале XX в., проводятся параллели с современными методиками преподавания этих гуманитарных дисциплин. Впервые вводятся в научный оборот уникальные исторические источники: отчеты учителей, конспекты уроков и лекций, позволяющих оценить особенности преподавания литературы и истории в прошлом и эволюцию в методике их преподавания.

**Ключевые слова:** литература, история, учитель, методы, программа обучения, воспитание.

Е.Yu. Kazakova-Apkarimova  
Ekaterinburg, Russia

### **LITERATURE AND HISTORY: PARTICULARITIES OF TEACHING IN PAST AND TODAY**

**Abstract:** Historical experience of teaching of literature and history in the Urals at the beginning of the XX century is analyzed in the article, parallels with modern methods of teaching of these humanitarian disciplines are conducted. Unique historical sources for the first time are entered in scientific turn: reports of the teachers, synopses lessons and lectures, allowing to value the particularities of teaching of literature and history in past and evolution in methods of their teaching.

**Keywords:** literature, history, teacher, methods, program of education, teaching.

Сегодня в условиях необходимости гуманизации и гуманитаризации образования следует уделять особое внимание методике преподавания литературы и истории как ключевых гуманитарных дисциплин, взаимодействующих и взаимодополняющих друг друга. Современные педагоги обращаются к проблеме формирования единого, целостного историко-литературного подхода к анализу явлений и фактов общественной жизни. Методика формирования целостных представлений учащихся по литературе и истории способствует развитию мировоззрения и системности научного мышления. Художественные произведения на исторические темы (исторические роман, повесть, драма, поэма, произведения других исторических жанров) являются важной составной частью содержания образовательного стандарта по литературе. Литература и история обладают сходными познавательными и воспитательными функциями, помогая пониманию настоящего через призму исторического опыта, формируя творчески мыслящую личность. Говоря о воспитательной функции гуманитарных дисциплин, актуально вспомнить труды Константина Дмитриевича Ушинского. В своей статье «О пользе педагогической литературы», впервые опубликованной в «Журнале для воспитания», (1857, № 1) этот педагог, основоположник научной педагогики в России, ставит главный вопрос: «К чему же и воспитание, если оно не будет действовать на нравственное и умственное развитие человека? Зачем зубрить историю Аристидов, Сократов, Катонов, если только от природного благородства или неблагородства природы нашей будет зависеть исполнение или неисполнение нашего общественного долга? К чему учить историю, словесность, все множество наук, если это учение не

заставит нас полюбить идею и истину больше, чем деньги, карты и вино, и ставить духовные наслаждения выше телесных, духовные достоинства выше случайных преимуществ?» [[http://dugward.ru/library/pedagog/ushinskiy\\_o\\_polze.html](http://dugward.ru/library/pedagog/ushinskiy_o_polze.html)].

Экспериментальная работа педагогов в преподавании литературы и истории заметно эволюционирует: от первоначального обращения к знаниям учащихся, полученных по смежным дисциплинам или самостоятельно до идеи межпредметных связей и методики интегрированного урока (соответствующих спецкурсов и факультативов). Методике преподавания литературы и истории посвящены многочисленные специальные исследования [Вагин 1968, 1978], в том числе диссертационные, например, Емельянова М.С. [Емельянов 2003], Лысаковой Ж.А. [Лысакова 2008]. Теоретический аспект данной проблемы должен дополняться конкретно-историческими исследованиями, в частности, обращением к педагогическому опыту учителей словесности и истории в исторической динамике. Репрезентативными историческими материалами являются отчеты учителей, конспекты уроков и лекций, позволяющих оценить особенности преподавания литературы и истории в отдельные исторические периоды и эволюцию в методике их преподавания, что является целью данной статьи, для подготовки которой использовались уральские материалы начала XX в.

В основе преподавания учителей начала XX в. были положены общенаучные (логические) методы, предполагающие выявление тех или иных закономерностей, и специальные методы исторического или литературоведческого анализа учебного материала. Например, С.Т. Кошелев, преподаватель истории Челябинской торговой школы, в отчете за

1913/1914 учебный год, как и в предыдущий год, излагал свои взгляд «на то, чем должна быть история, как предмет школьного курса»: «Этот взгляд в двух словах выражается таким образом. Свои задачи школьная история должна полагать в том, чтобы вызвать и закрепить в сознании учащихся представление о развитии человеческого общества как о закономерном процессе, и указать главнейшие условия и факторы этого развития, избегая увеличений материалом эпизодического характера. Практика предыдущих лет не давала оснований разубедиться в справедливости и целесообразности указанных руководящих принципов преподавания истории, почему они же проводились и в работе отчетного года» [ОГАЧО. Ф. И-17. Оп. 1. Д. 70. Л. 30]. В другом отчете этот учитель писал: «Будучи сторонником того взгляда, что между школьным курсом истории и историей, как наукой не должно быть той непреходимой грани, которую ставило между ними традиционное преподавание предмета и благодаря которой та и другая история не имели решительно ничего общего ни по содержанию, ни по целям, я стремился посылить приблизить их друг к другу в своих занятиях. Разумеется, школьное преподавание должно иметь свои особенности по сравнению с научным курсом. Но эти особенности должны лежать больше в области способов проработки изложения, применительно к возрасту и развитию учащихся, и должен быть признан совершенно ненормальным обычный порядок, при котором ученическая мысль задерживается исключительно в области внешних событий, среди неосмысленного нагромождения фактов, часто нарочно извращенных, и поэтических легендарных преданий, в то время когда историческая наука устремляет свое внимание совсем в иное направление: изучает явления общественной жизни, стремится найти закономерность в их развитии, ищет истину. ...История в школе должна вызвать и закрепить в сознании учеников, как основу исторического мировоззрения, идею закономерной эволюции и должна подготовить их к пониманию сложных явлений современности. Исходя из соображений, изложенных выше, я стремился при прохождении курса истории посвятить преимущественное внимание жизни и развитию человеческого общества, выяснению тех условий, в которых протекает это развитие, взаимодействию сторон человеческой жизни» [Отчет Челябинской торговой школы за 1912-1913 учебный год. Челябинск, 1913. С. 60-61].

Программа обучения «по русской истории», которой придерживался С.Т. Кошелев, была построена по традиционному хронологическому принципу. В первом классе изучались: «Природные особенности Восточной Европы и их влияние на жизнь населения. Славяне в Приднепровье. Великий водный путь и его роль в развитии русского народа. Зарождение государства и деятельность первых князей. Распространение христианства. Очередной порядок наследования и княжеские усобицы. Борьба со степью. Падение Киевской Руси после прекращения торговли с Востоком. Новгородская Русь. Торговля Новгорода в XIII-XV вв. Особенности общественно-

го и политического строя Новгорода». Во втором классе учащие должны были освоить темы: «Удельная Русь. Образование великорусской народности. Хозяйственная деятельность населения в Северо-Восточной Руси. Поместное землевладение. Удельный порядок. Князья-вотчинники. Татарское нашествие. Причины и ход возвышения Москвы. Собрание уделов. Иоанн III. Новые представления о власти московского князя. Юго-Западная Русь. Галицкое княжество. Завоевания литовских князей. Соединение Литвы с Польшей. Люблинская и церковная унии. Московская Русь. Зарождение денежного хозяйства в XVI веке. Монастырское и помещичье землевладение. Эпоха Ивана Грозного. Смутное время, его причины и следствия. Общественный и политический строй Московского государства в XVII столетии. Важнейшие события в царствовании первых царей из дома Романовых. Бытовая и духовная жизнь населения». Программа третьего класса предусматривала следующий учебный план: «Развитие торговли и промышленности в России XVIII в. Покровительственная политика правительства. Рост дворянских привилегий. Положение других сословий. Петр Великий и его приемники. Реформы XVIII века. Важнейшие войны и расширение территории государства. Россия в царствовании Александра I и Николая I. Эпоха Великих реформ» [ОГАЧО. Ф. И-17. Оп. 1. Д. 70. Л. 32-33].

Учитель истории стимулировал самостоятельное чтение учащимися художественной и исторической литературы, рекомендуя чтение книг исторического содержания из подобранной ученической библиотеки, подчеркивая позитивное влияние этого чтения на классные занятия. «Особенно полезными, – писал в годовом отчете С.Т. Кошелев, – считаю я следующий ряд книг, которые дают яркое изображение различных эпох: Рони – “Вамирэх”, Д’Эрвильи – “Приключения доисторического мальчика”, Висковатов – “День в римском цирке”, Фрейтаг – “Инго”, Осипов – “Варяг”, Солодовников – “В московском царстве”, Берлин – “Образы минувшего”, Берлин – “Старшие братья в семье народов”. Подобные же задачи – вызвать в представлении учеников живые образы прошлой жизни преследовались мною и при пользовании историческими картинами» [ОГАЧО. Ф. И-17. Оп. 1. Д. 70. Л. 34]. В целях наглядности обучения им широко использовались имеющиеся в школе пособия: картины серий Князькова, Тарасова и Гартвига – по русской истории [Отчет Челябинской торговой школы за 1912-1913 учебный год. Челябинск, 1913. С. 62].

С другой стороны, давно стало ясно, что учителью словесности нельзя обойтись без исторического материала. К началу XX в. в методике преподавания литературы прочно закрепилось понятие «принципа историзма». В литературоведческом анализе уделялось особое внимание способности художественной литературы точно передавать облик и дух исторической эпохи в конкретных человеческих судьбах и событиях. Историзм является свойством лучших произведений исторической тематики или исторического жанра и выражается в способности автора передавать самобытность описываемой эпохи [Курдюмова 1974].

Осознание важности данного принципа очевидно в методике преподавания учителя словесности Екатеринбургского Алексеевского реального училища Виктора Михайловича Гаврилова, о чем свидетельствует его конспект лекций об А.Н. Островском и его произведениях, подготовленный для чтения их в Челябинске. Преподаватель согласился прочитать несколько лекций в период с 27 декабря 1901 г. по 4 января 1902 г. Попечитель Оренбургского учебного округа дал согласие на организацию этих платных публичных лекций по русской литературе. Организацией этих лекций занималось Челябинское общество попечения о начальном образовании, основанное 26 апреля 1898 г. с целью распространения начального образования в Челябинске и его уезде, которое главное внимание уделяло устройству народных чтений, имело прочные симпатии среди населения Челябинска [ОГАЧО. И-72. Оп. 1. Д. 1. Л. 170-170 об.].

Народные чтения этим обществом устраивались на религиозно-нравственные, исторические, литературоведческие и другие темы. Читались произведения классиков. Проводились собственно биографические чтения, посвященные русским писателям (Н.В. Гоголю, А.С. Пушкину, Н.А. Некрасову, И.С. Никитину, А.В. Кольцову) и историческим деятелям (Петру Великому, Анне Иоанновне, Елизавете Петровне, Екатерине II и Александру II). В 1902 г., например, на 30 чтениях побывало 5080 человек (72% из них составляли дети, 58% слушателей были женского пола) [ОГАЧО. Ф. И-3. Оп. 1. Д. 698 а. Л. 7 об.-8].

Обращаясь к личности и творчеству А.Н. Островского в процессе подготовки к лекции, В.М. Гаврилов углубился в анализ эпохи 40-х гг. XIX в., исследуя философские течения западников и славянофилов, их отношение к петровскому и допетровскому периодам российской истории, религиозные взгляды славянофилов И.П. Кириевского, А.С. Хомякова, К. и И. Аксаковых; оппозиции, встреченной славянофилами со стороны западников в лице Белинского и Грановского и других. Особое внимание лектор счел нужным уделить научным течениям, подчеркивая в эту эпоху «оживление изучения русской жизни, стремление к изучению внутренних процессов исторической жизни, бытовых форм и учреждений, права и обычая; оживление старины связью с явлениями современными (Соловьев, Кавелин, Калачев, Афанасьев, Буслаев, Забелин) [ОГАЧО. И-72. Оп. 1. Д. 1. Л. 170-170 об.]. Интерес изучения личности и произведений А.Н. Островского, как выразителя своей эпохи, педагог видел в его идеальном мирозерцании, проходящем через все его произведения, в национальном, общечеловеческом и художественном значении его творчества [ОГАЧО. И-72. Оп. 1. Д. 1. Л. 170-170 об.].

Акцентировалось внимание на воспитательном значении творчества А.Н. Островского (и, соответственно, направленности лекций), что было обусловлено особенностью истории новейшей русской литературы, которая «никогда не замыкалась в сфере чисто художественных интересов и всегда была кафедрой, с которой раздавалось учительское слово

(Венгеров)». Делая вывод о значении наследия А.Н. Островского, лектор формулирует его заслуги: на пользу русской литературы (упрочил самобытность, расширил ее содержание); русского театра (создал бытовую комедию); русского общества, подчеркивая воспитательное значение его произведений в художественном, национальном и общечеловеческом отношении [ОГАЧО. И-72. Оп. 1. Д. 1. Л. 170-172 об.].

Анализируя методы преподавания литературы и истории можно видеть некоторое сходство в использовании компаративных и биографических методов. Учитель словесности отмечал ценность историко-сравнительного метода. Его современник, преподаватель истории делился своим личным опытом: «Фактический материал, предназначенный для запоминания, ограничивается важнейшим. Чтобы развить в учениках умение при занятиях историей смотреть дальше определенной страницы учебника, дальше урока, и всесторонне пользоваться усвоенными знаниями, мною выдвигались время от времени, на беседах по мере накопления пройденного материала, вопросы, имевшие ввиду установить известные обобщения, провести параллели и т.д. Понятно, что больше таких вопросов ставилось в старших классах. Ученикам предлагалось, например, следующее: указать при изучении удельного строя Северо-Восточной Руси черты сходства этого строя с Западно-Европейским феодализмом, проследить на протяжении всего какой-нибудь частный вопрос, например, историю русского дворянства с древнейших времен, отметить связь между различными областями человеческой культуры – хозяйственной деятельностью, общественным и политическим устройством, духовной жизнью» [ОГАЧО. Ф. И-17. Оп. 1. Д. 70. Л. 34].

Однако методика преподавателя словесности отличается специальными методами литературоведческого анализа. Биографический метод насыщается иным содержанием, приобретая конкретные очертания – это популярный в XIX – начале XX в. психо-биографический метод Сент-Бева в соединении с «натуральным (методом – Е.К.) Гэна (влияние на творчество расы, среды и исторического момента)». Истоки биографизма в литературоведении связаны с именем связывают с именем романтика Сент-Бева (автора психо-биографических портретов известных писателей, критика, которого интересовала прежде всего творческая индивидуальность писателя). Используя метод Сент-Бева применительно к анализу личности и творчества А.Н. Островского педагог, опираясь на труды литературоведов, заключает: «Это была поистине нравственно сильная личность, в которой соединялась со скромностью, нежностью, привлекательностью» [ОГАЧО. И-72. Оп. 1. Д. 1. Л. 170 об. – 172 об.]. Им подчеркивается любовь А.Н. Островского ко всему русскому, самобытному, влияние родственной среды, дружеской и литературной (Погодина и Шевырева), в частности, его друзей (Т.И. Филиппова, А. Григорьева, артиста Горбунова). Используя психологическую направленность биографизма Сент-Бева, преподаватель уделяет внимание другим методам (эстетико-

психологическому, например). Весьма показательно влияние (через убеждения литературоведа Ипполита Тэна) идей позитивистского детерминизма, влияния на писателя историко-географических и антропологических условий.

Рассмотренный материал позволяет заключить, что некоторая тенденция к межпредметной интеграции литературы и истории закладывалась уже в до-революционное время, несмотря на очевидные особенности преподавания этих дисциплин уральским учительством в школах и в процессе внешкольного образования. Органическая взаимосвязь литературы и истории, поиски новых междисциплинарных методов исследования историко-литературного процесса и отражение их в современном образовании – предмет современных научных работ и дискуссий. В учебном пособии «История русской литературы X – XVII вв.», изданном под редакцией Д.С. Лихачева, подчеркивается тесная связь истории и литературы в средневековый период, которая сохраняется и в последующее время: «Литература огромным потоком сопровождает русскую действительность, русскую

историю, следует за ней по пятам. Разрыв между событием и первым литературным произведением о нем редко бывает велик. Последующие произведения изменяют и комбинируют первые, но редко создают совершенно новое освещение событий. Боясь лжи, писатели основывают свои произведения на документах, которыми считают и всю предшествующую письменность».

#### ЛИТЕРАТУРА

*Вагин А.* Методика преподавания истории в средней школе. – М.: Просвещение, 1968.

*Вагин А.* Художественная литература в преподавании новой истории. – М.: Просвещение, 1978.

*Емельянов М.С.* Роль интеграции литературы и истории в школьном преподавании. Дисс. ... канд. пед. наук. – Самара: Самар. гос. пед. ун-т, 2003.

*Лысакова Ж.А.* Литература и история в 11-м классе: межпредметная интеграция в процессе литературного образования. Дисс. ... канд. пед. наук. – Волгоград: Волгоградский гос. пед. ун-т, 2008.

*Курдюмова Т.Ф.* Историзм школьного курса литературы: О формировании исторического подхода к художественной литературе. – М.: Просвещение, 1974.

#### Данные об авторе:

Елена Юрьевна Казакова-Апкаримова – доктор исторических наук, старший научный сотрудник Института истории и археологии УрО РАН.

Адрес: 620026 Екатеринбург, ул. Р. Люксембург, 56.

E-mail: [Apkarimova@mail.ru](mailto:Apkarimova@mail.ru)

#### About the author:

Elena Yuryevna Kazakova-Apkarimova – Doctor of History, Senior Researcher of the Institute of History and Archaeology of the Urals Branch of the Russian Academy of Sciences (Yekaterinburg).

А.Г. Овчинников  
Екатеринбург, Россия

## ЗИМНИЕ КАРТИНЫ В ЛИРИКЕ А. ПУШКИНА И П. ВЯЗЕМСКОГО И ПУШКИНСКАЯ МЕТАФИЗИКА ЖИЗНИ И СМЕРТИ

**Аннотация.** Статья посвящена сопоставлению зимнего пейзажа в творчестве А.С. Пушкина и П. Вяземского, выявлению общности и различий данной тематики. Также на материале пейзажной лирики рассматривается пушкинское понимание взаимоотношения человека и среды и его связь с метафизикой жизни и смерти в творчестве поэта (на материале произведений 30-х годов).

**Ключевые слова:** зимний пейзаж, Пушкин, Вяземский, взаимоотношение человека и среды, метафизика, жизнь, смерть.

A.G. Ovchinnikov  
Yekaterinburg, Russia

## WINTER PICTURES IN LYRICS A. PUSHKIN AND P. VYAZEMSKIY AND PUSHKIN METAPHYSICS OF LIFE AND DEATH

**Abstract:** Article is devoted to comparison of a winter landscape in A.S. Pushkin and P. Vyazemskogo's lyrics, to identification of a community and distinctions of this subject. Also on a material of landscape lyrics in article the Pushkin understanding of relationship of the person and environment and his communication with life and death metaphysics in creativity of the poet (on a material of works of the 30th years) is considered.

**Keywords:** winter landscape, Pushkin, Vyazemskiy, relationship of the person and environment, metaphysics, life, death.

Рассмотрение пейзажной лирики Пушкина в сопоставительном ракурсе всегда очень интересно, дает богатый материал для наблюдений и анализа, может предварять ряд других тем, раскрывающих проблематику творчества великого русского классика. В данной работе речь пойдет о зимних картинах в лирике А.С. Пушкина и его современника и друга П. Вяземского, а также о том, как этот далекий, казалось бы, материал помогает осмыслить уровень художественных задач Пушкина 30-х гг. и даже пушкинскую метафизику жизни и смерти.

Вяземский, наряду с Пушкиным, является одним из создателей русского реалистического пейзажа. Оба поэта отрывают поэтическую прелесть русской зимы, на основе этих картин стремятся создать самобытный национальный пейзаж. П. Вяземский вводит зимнюю тему в русскую пейзажную лирику в стихотворении «Первый снег». «Снег 1817 года, описанный Вяземским, – отмечает М. Эпштейн, – был первым в новой русской поэзии (у Державина и Жуковского есть отдельные строки, но нет цельной картины)» [Эпштейн 1990: 170]. Следует обратить внимание на тот факт, что Пушкин очень ценил это стихотворение, неоднократно на него ссылался. В «Евгении Онегине» мы встречаем ссылку на Вяземского в связи с возникающими в тексте картинами зимы, кроме того, эпиграф к I главе пушкинского романа взят из стихотворения «Первый снег». Совершенно очевидно, Пушкин в своих стихотворениях на зимнюю тему явно отталкивался от Вяземского. В ряде случаев даже возникает ощущение явной пушкинской переработки некоторых образов и картин.

И у того и у другого зима – волшебница, преобразующая мир своей яркой, роскошной красотой, с солнечным блеском льда, с пышностью снегов:

*П. Вяземский:*

На празднике зимы красуется земля  
И нас приветствует живительной улыбкой.  
Здесь снег, как легкий пух, повис на ели гибкой;  
Там, темный изумруд посыпав серебром,  
На мрачной сосне он разрисовал узоры.  
Рассеялись пары, и засверкали горы,  
И солнца шар вспылал на своде голубом.  
**Волшебницей зимой** весь мир преобразован;  
Цепями льдистыми покорный пруд окован  
И синим зеркалом сравнялся в берегах.

*А. Пушкин:*

Вот север, тучи нагоняя,  
Дохнул, завыл — и вот сам  
Идет **волшебница зима**.  
Пришла, рассыпалась; клоками  
Повисла на суках дубов;  
Легла волнистыми коврами  
Среди полей, вокруг холмов;  
<...> Деревья в зимнем серебре,  
Сорок веселых на дворе  
И мягко устланные горы  
Зимы блистательным ковром.  
Все ярко, все бело кругом.

<...> Опрятней модного паркета  
Блестает речка, льдом одета.

(«Евгений Онегин»)

У обоих поэтов повторяются картины охоты, катания на коньках, описание мчащейся тройки, блистающей в снегах юной девушки вплоть до переключки или совпадения некоторых образов. Сравните:

*П. Вяземский:*

...Забавы ожили; пренебрегая страх,  
Сбежались смельчаки с берегов толпой игривой  
И, празднуя зимы ожидаемый возврат,  
По льду скользящему кружатся и скользят.

(«Первый снег»)

*А. Пушкин:*

Мальчишек радостный народ  
Коньками звучно режет лед.  
(«Евгений Онегин»)  
Как весело, обув железом острым ноги,  
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!  
(«Осень»)

*П. Вяземский:*

И соболю на тебе чернеет и блестит.  
Презрев мороза гнев и тщетные угрозы,  
Румяных щек твоих свежей алеют розы...  
  
Там ловчих полк готов; их взор нетерпеливый  
Допрашивает след добычи торопливой...  
(«Первый снег»)

*А. Пушкин:*

Но бури севера не вредны русской розе.  
Как жарко поцелуй пылает на морозе!  
Как дева русская свежа в пыли снегов!  
  
Пороша. Мы встаем, и тотчас на коня,  
И рысью по полю при первом свете дня;  
Арапники в руках, собаки вслед за нами;  
(«Зима... Что делать нам в деревне? Я встречаю...»)

*П. Вяземский:*

Браздами ровными прорезывает снег  
И, ярким облаком с земли его взвевая,  
Сребристой пылью окидывает их.  
Стеснилось время им в один крылатый миг.  
(«Первый снег»)

*А. Пушкин:*

Бразды пушистые взрывая,  
Летит кибитка удалая;  
Ямщик сидит на облучке  
В тулупе, в красном кушаке.  
(«Евгений Онегин»)

У Пушкина и Вяземского природа и человек предстают не погруженными в сон, как у других поэтов, а как раз наоборот, все оживает, описываются яркие забавы, праздники. Человеческий организм не засыпает, а, наоборот, благодаря зиме разогревается. Об этом хорошо писал М. Эпштейн: «На первый взгляд, пушкинская зима – это как у Тютчева и Некрасова, великолепие снега, блистающего на солнце, праздничная встреча со светом. Но эта красота застывшей природы не сковывает человека, не погружает его в сон, напротив, благодаря зиме в человеке пробуждается заряд энергии, который гасится теплыми временами года – весной и летом...<...> Зима, снег у Пушкина и Вяземского не усыпляют, но зовут к пробуждению» [Эпштейн 1990: 173-174]. Отсюда, по мысли литературоведа, переполненность движением пушкинских картин зимы. Движение, как и тепло человеческого тела, контрастно сну и холоду, что несет с собой зима. Отсюда и своеобразный закон «жизни пушкинского организма», который «постоянно не совпадает с ритмом природной среды» [Эпштейн 1990: 174].

Но чего нет у Вяземского? Что обязательно добавляет Пушкин в предметный и эмоциональный мир своих стихов? Сопоставим более позднее стихотворение П. Вяземского «Еще тройка» (1835) и пушкинское стихотворение «Зимняя дорога» (1825), а именно фрагменты, где описывается сама тройка, дорога и ямщик.

*П. Вяземский:*

Тройка мчится, тройка скачет,  
Вьется пыль из-под копыт,  
Колокольчик звонко плачет,  
И хохочет, и визжит.  
По дороге голосисто  
Раздается яркий звон,  
То вдали отбрякнет чисто  
То застонет глухо он.  
Русской степи, ночи темной  
Поэтическая весть!  
Много в ней и думы томной,  
И раздолья много есть.

*А. Пушкин:*

По дороге зимней, скучной  
Тройка борзая бежит,  
Колокольчик однозвучный  
Утомительно гремит.  
Что-то слышится родное  
В долгих песнях ямщика:  
То разгулье удалое,  
То сердечная тоска...  
Ни огня, ни черной хаты...  
Глушь и снег... Навстречу мне  
Только версты полосаты  
Попадают одна.

Очевидна общность некоторых деталей предметного мира (за которыми – национальный уклад жизни): мчащаяся тройка, ямщик, звон колокольчика, раздолье степи, разгулье удалое в песнях ямщика. Однако интересно обратить внимание и на различие, казалось бы, сходных образов: у Вяземского раздолье степи, у Пушкина – разгулье удалое в песнях ямщика, но не только разгулье, но и тоска; у Вяземского колокольчик производит разнообразные звуки: то плачет, то хохочет, то стонет, то даже визжит. У Пушкина принципиально иное – колокольчик однозвучен, утомительно гремит, в долгих песнях ямщика то разгулье, то тоска. Кажется, Вяземский реагирует лишь на внешние проявления дороги, по-разному разлетающиеся звуки, широту степи, длительность дороги. В дальнейшем в стихотворении Вяземского появится мотив грусти и неприкаянности, но совершенно по-другому – благодаря специальному введению темы случайного путника, на грустные раздумья наводит его судьба. У Пушкина возникает более целостное впечатление сразу: тоска дороги – это и ее длительность, и утомительный колокольчик, и грустные песни ямщика. Здесь явно Вяземский (его стихотворение написано позже) отталкивается от Пушкина и пишет изначально о **разнообразии** дороги, в то время как у Пушкина показано лишь ее **однообразие**. И у Пушкина это однообразие (схваченное сразу) и есть национальная наша черта, обозначенная в пейзаже (дорожная хандра).

В целом у Вяземского всегда так: преобладает богатство, разнообразие и разнородность вещного мира. Если вспомнить «Первый снег», это именно пестрые картины. Как четко определяет сам Пушкин в своей ссылке на Вяземского в «Евгении Онегине» – для Вяземского характерен «роскошный слог», Пушкин же заявляет о бедности, прозаичности собственного пейзажа. В эмоциональном плане зима у Пушкина ассоциируется и с печалью, некоторой

тоской. Да, веселье, но как будто посреди пустоты и грусти, недаром же «по дороге зимней скучной тройка борзая бежит». Да, веселье разогревает, но не в том ли смысле, что лишь отдаляет от тоски? Да, пушкинский «организм» не совпадает со средой, но неизвестно на какое время, побежден ли полностью закон среды. И этот мотив (грусти, некоторого уныния) присутствует повсеместно: да, легкий бег саней, но в присутствии луны, да, праздники – но и «тревоги», да, удалая тройка, но и грустно плетущая крестьянская повозка с грустной лошадкой, да, прекрасное явление «девы русской в пыли снегов», но и описание ужасающей тоски уединенной деревенской жизни перед этим.

Все же изначально зима, так же как и осень, – это «унылая пора». Человек ей противостоит, старается не совпасть со средой, но иногда и совпадает, не может противостоять: тоска или грусть захватывает. Человек противостоит, но подчеркивается сложность этой борьбы, как и само человеческое сердце устроено сложно. Иногда хочется совпасть, как бы умереть вместе с зимой. В стихотворении «Осень» особенно очевидна эта динамика несовпадения и одновременно внутренней связи. Да, в целом герой не совпадает со средой: «И с каждой осенью я расцветаю вновь». Но ведь он и не противостоит хотя и пышному, но все же увяданию, открывает красоту в тишейшей, смиреннейшей поре года – это значит, не противостоит, в чем-то находит согласие, соответствие. «Чредой слетает сон, чредой находит голод» – это ведь не противостояние, а совпадение. Пушкинский герой открывает своеобразную красоту в осени, как и в зиме, как и в чахоточной деве, которая «порою нравится», потому что «любовник не тщеславный». Все же Пушкин в контексте 30-х гг. в большей степени осознается «покорным общему закону» жизни, ее расцвета и угасания. Недаром Онегин с его несовпадением с миром, разногласиями с ним остается где-то в отдалении от Татьяны, ассоциирующейся с 30-ми гг.

Здесь мы выходим к пониманию закона пушкинской конфликтности в целом: несовпадение со средой, внутренняя, эмоциональная (или внешняя) борьба со скукой, однообразием обыденности, неизменностью обстоятельств жизни (это какой-то новый рок в пушкинской поэзии) – об этом не только пейзажная лирика, но разве не в том же смысл «Повестей Белкина», «Маленьких трагедий», «Медного всадника», «Пиковой дамы»?

В пушкинистике давно замечено противопоставление двух типов характеров в самых разных произведениях поэта – «сосредоточенного, выстраданного свое отношение к жизни, подчиняющего жизнь созданным им догмам и схемам, и стихийного, непосредственного, лишённого рефлексии. <...> Пушкин может сочувствовать первым, думать вместе с ними над грандиозными проблемами, но сердцем, инстинктом, кровью он чаще со вторыми, «легкими», лишёнными рефлексии людьми, в которых воплощено то, что получило название “живой жизни”» [Овчинникова 1971: 43]. Как отмечает исследовательница, в драматическом творчестве это Борис и Самозванец, Сальери и Моцарт, Дон Гуан и Дон Карлос.

В «Повестях Белкина» в значительной степени так же: в произведении противостоят две жизненные тактики персонажей: одни полностью совпадают с обстоятельствами жизни, не противоречат некоей понятой ими жизненной закономерности, другие смело ее отрицают. В Тюпа обратил внимание на возможность истолкования «Повестей Белкина» в контексте 30-х гг., в частности в контексте в значительной степени центрального текста этого времени – «Моцарта и Сальери»: «На всем протяжении “Повестей” догматику и аскету, исповедующему сальерианское “усильное постоянство” (Сильвио, Владимир, Адриан Прохоров, Самсон Вырин, старший Берестов) так или иначе противопоставит открытый жизненным соблазнам моцартианский “гуляка праздный” (граф Б., Бурмин, пирующие немцы, Минский, Муромский). На смену их открытому конфликту в “Выстреле” приходит своего рода составительная антитеза в “Метели”; и далее длится взаимоналожение и взаимоотталкивание несовместимых воззрений на жизнь, их взаимная дискредитация» [Тюпа 1999: 63]. В роли “дешифрующего кода” притчевого прочтения цикла у Тюпы выступает притча о блудном сыне (имеется в виду полный текст из Евангелия от Луки, где в финале отец с радостью принимает блудного сына и даже наделяет его большими правами по отношению к старшему сыну, оставшемуся с отцом). В контексте этого смысла каждая из конфликтующих сторон в пушкинском произведении оказывается в чем-то уравненной – самой логикой жизни: «Обретения всех “моцартианских” персонажей цикла равно, как и утраты всех “сальерианских” его фигур, осуществляют тот самый императив высшей справедливости, который был явлен в парадоксальной притче о блудном сыне» [Тюпа 1999: 63-64]. В конечном счете, покорность судьбе или какой-либо субъективно переживаемой судьбоносной схеме оказывается не слишком оправданной вблизи персонажей, которые, ведомы случаем, отдаются стихийной, игровой воле самой жизни. Однако в других произведениях все не так однозначно.

В «Пире во время чумы» показывается некое всевластие смерти, ужас ее приближения («дуновение чумы») и вдруг – пирующая молодежь. «Есть упоение в бою» – поет гимн жизни Вальсингам, противопоставляя пир (жизнь, ее продолжение) чуме (смерти). Это противостояние первоначально кажется таким же естественным, как и противостояние зиме теплом дома («Навстречу ей трещат камни, И весел зимний жар пиров»). Но вот является священник, он потрясен чудовищным пиром. После его монолога многое меняется, мы видим Вальсингама совсем другим, кажется, своим словом священник смутил быстрый бег противостояния всевластному закону. Священник воплощает противоположную потребность быть равными – в нравственном смысле – с теми, кто умер, кто погиб от чумы; с его точки зрения, нельзя предаваться пирам вблизи трупов несчастных людей, нельзя, кощунственно («Безбожный пир, безбожные безумцы!»). Священник как бы нарушает тот ассоциативный ряд, который выстроен в гимне Вальсингама и кажется поначалу естественным (в плане борьбы жизни со смертью):

Как от проказницы зимы,  
Запремся так же от чумы.

Чума наделяется свойствами зимы, она проказница, это проказы природы, а значит, власть чумы недолговечна. Однако эгоистически запереться от всего мира и утратить сочувствие к тому, что вокруг, безнравственно. Священник как бы выносит свой приговор не с точки зрения природного закона, но закона человеческого мира, закона нравственного, он призывает к смирению. И по сочувствию священника к грешнику в финале можно подумать, что смирение «бунтовщика» принято. Однако у Пушкина такой однозначности нет: в финале показывается частичная правота каждого из героев. Поначалу кажется, что позиция Вальсингама отрицает позицию священника, однако в дальнейшем оказывается, что, в чем-то разделяя позицию священника, он при этом не отказывается и от своей. Как выясняется, переживание тяжелейшего горя, боли от утраты своих родных, отчаяние и привело Председателя к ситуации, которую Пушкин очень четко определяет: «у бездны мрачной на краю». В ситуации состязания со смертью возможны минуты наивысшего духовного осуществления – «бессмертья, может быть, залог» – вариант атеистического земного бессмертия, ведь «небеса», как говорит герой, все равно утрачены. Пушкинский герой не отказался от чувства безмерного сострадания к ближнему и не предался природному закону, но в нем живет и чувство безмерного сопротивления смерти. Подход Пушкина в понимании нравственной позиции человека принципиально адогматичен: пушкинский человек по-своему истолковывает нравственный закон, хотя первоначально кажется, что он его отвергает; человек отвергает природный закон, хотя первоначально кажется, что он ему легкомысленно предается. И это нам открывает Вальсингам в финале – в опыте своего отчаяния. Здесь открывается удивительная пушкинская метафизика жизни и смерти: боль утрат не парализовала волю к жизни Председателя, вместе с тем он не отказался и от безмерного сострадания жертвам стихийного произвола природы; с другой стороны, не отказавшись от жизни вообще, Вальсингам осознает, что в чем-то ее инстинктивный смысл утрачен. Не является ли эта позиция в чем-то и пушкинской позицией в 30-е довольно непростые годы в судьбе поэта?

#### Данные об авторе:

Овчинников Андрей Германович – старший преподаватель кафедры филологии Специализированного учебно-научного центра Уральского федерального университета, автор научных и научно-методических статей о Лермонтове, Кьеркегоре, Набокове, Пушкине, Гоголе и др.

Адрес: 620137, г. Екатеринбург, ул. Данилы Зверева, 30.

E-mail: andr.owchinnickow@yandex.ru

#### About the author:

Ovchinnikov Andrej Germanovich – the senior teacher of Chair of Philology of Specialized Educational Scientific Center of the Ural Federal University (Yekaterinburg), the author of scientific and methodical articles about Lermontov, Kierkegaard, Nabokov, Pushkin, Gogol, etc.

В «Медном всаднике» Петр – некое высшее воплощение незыблемости законов жизни, то, что он сделал, величественно и неизменно, как сама История. И вдруг – мельчайшая песчинка жизни, ничтожный из ничтожнейших поднимает свой голос несогласия. И не случайно в момент кульминации, в момент встречи Евгения с демонизированным Петром («Ужасен он в окрестной мгле...»), наиболее четко акцентировано омертвление Петра («кумир», «истукан»). Евгений же, наоборот, умирая, как бы оживает, появляется интонация авторского сочувствия в финале, и даже кажется, что и, сумасшедший, он все равно более живой, именно потому, что противостоит, хотя и бессмысленно.

И этот же закон пушкинской конфликтности проявляется и в «Дон Гуане», где мертвая схема соблазна превращается в высокую страсть и, наоборот, в каменном и холодном открывается что-то живое [См. об этом: Лотман 1998]. И в «Пиковой даме», где игровое начало жизни противостоит смерти, но не умеет победить в жизненном ристалище, моцартианский дух как бы угасает, вырождается в мертвую схему.

Пушкин очень хорошо понимал онтологическую бессмысленность борьбы против незыблемости, неизменности законов человеческого бытия, где, в конечном счете, как и в природном мире, властвует зима, смерть, «вечный возврат». И все же человеческим сочувствием, человеческим согреванием теплом холода жив человек. И неустраима эта борьба – тепла с холодом: омертвление живого и, наоборот, впечатляющее, молниеносное оживление мертвого.

#### ЛИТЕРАТУРА

Лотман Ю.М. Типологическая характеристика позднего реализма Пушкина // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. С. 124-157.

Овчинникова С.Т. Проблематика «Пира во время чумы» // А.С. Пушкин. Статьи и материалы. Ученые записки. – Горький, 1971. Вып. 115. С. 41-53.

Тюна В. Двухязычие «Повестей Белкина»: анекдот и притча // Гуманитарные науки в Сибири. – Новосибирск, 1999. – № 4. – С. 61-70.

Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш.шк., 1990.

## ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

УДК 821.161.1.09 (Тургенев И.С.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

И.А. Семухина  
Екатеринбург, Россия

### АВТОР – ГЕРОЙ – ЧИТАТЕЛЬ: ПРАВО НА СВОБОДУ («ОТЦЫ И ДЕТИ» И.С. ТУРГЕНЕВА)

**Аннотация:** В статье рассматривается проблема эстетической позиции автора в «Отцах и детях», характер взаимоотношений автора – героя – читателя в структуре романа, формы воплощения авторско-читательского контакта. Решается вопрос о степени свободы, предоставленной писателем его герою и читателю.

**Ключевые слова:** история литературы, И.С. Тургенев, роман, «Отцы и дети», автор, герой, читатель, свобода.

I.A. Semoukhina  
Yekaterinburg, Russia

### AUTHOR – CHARACTER – READER: THE RIGHT TO FREEDOM (I.S. TURGENEV'S "FATHERS AND SONS")

**Abstract:** The article focuses on the problem of the author's aesthetic position in "Fathers and sons", on the nature of author – character – reader relationship in the novel structure as well as on the forms of implementing the contact between the author and the reader. The issue of the degree of freedom given by the writer to his character and reader is also considered.

**Keywords:** History of Literature, I.S. Turgenev, novel, "Fathers and sons", author, character, reader, freedom.

Общеизвестно, что публикация «Отцов и детей» (1862) вызвала бурную реакцию русской критики абсолютно всех направлений, на одном полюсе которой роман был назван «памфлетом» на демократов (М.А. Антонович), а на другом, наоборот, «чуть не апофеозой “Современника”» (М.Н. Катков). Этот вопрос неоднократно становился предметом исследования тургеноведов [Батюто 1990; Пустовойт 1991 и др.]. Нас же интересует проблема эстетической позиции автора в романе и формирующемся вокруг него полемическом поле современной критики.

Безусловно, И.С. Тургенев не мог не откликнуться на страстное обсуждение его романа и вступал в открытый диалог не только в письмах, но и в автокритике («По поводу “Отцов и детей”», 1869). В отличие от многих других подобных статей писателей-современников (например, «Лучше поздно, чем никогда», «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» И.А. Гончарова) статья Тургенева не была нацелена на объяснение читателю «задач» и «идей» произведения, авторской позиции относительно позиций героев. Не испытывая потребности «оправдаться», «разъяснить недоразумения», он не столько обнаружит идеологические пристрастия, сколько разъясняет свою эстетическую позицию в построении отношений между автором, героем и читателем: «Господа критики вообще не совсем верно представляют себе то, что происходит в душе автора, то, в чем именно состоят его стремления... они вполне убеждены, что автор непременно только и делает, что “проводит свои идеи”...». Будучи противником навязывания «своих идей» читающей публике, Тургенев считал «высочайшим счастьем» для литератора «точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни... даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями» [Тургенев 1983: 88].

Романист осознает, что в «Отцах и детях» «отношения автора к выведенному лицу [Базарову. – И.С.] сбили читателя с толку: читателю всегда неловко, им легко овладевает недоумение, даже досада, если автор обращается с изображаемым характером, как с живым существом, то есть видит и выставляет его худые и хорошие стороны, а главное, если он не показывает явной симпатии или антипатии к собственному детищу». Тургенев отказался предоставить читателю «начертанный» путь, предоставив ему возможность «самому протаривать дорожку» в осмыслении героя.

Романист понимал, что читатель не терпит «неопределенности» и поэтому готов навязывать автору «небывалые симпатии» или «небывалые антипатии» [Там же: 91]. Но, несмотря на эту очевидную опасность, Тургенев все-таки был убежден в том, что одним из необходимых условий творчества настоящего художника является *свобода* – свобода «воззрений и понятий», свобода от «своих окрашенных очков». Самым печальным примером отсутствия такой творческой свободы на момент написания своей статьи писатель считал эпопею Л.Н. Толстого «Война и мир». Признавая, что сочинение графа Л.Н. Толстого «по силе творческого, поэтического дара стоит едва ли не во главе всего, что явилось в европейской литературе с 1840 года», Тургенев в то же время все-таки не мог принять неприкрытой одноакцентности автора эпопеи, потому что был уверен – «без свободы в обширнейшем смысле – в отношении к самому себе, к своим предвзятым идеям и системам, даже к своему народу, к своей истории, – немислим истинный художник» [Там же: 95].

Эта эстетическая позиция Тургенева сохранится и в его «Предисловии к романам» (1879), где романист по-прежнему остается противником сочинителей, проникнутых «злополучной “тенденцией”», и

стремится к изображению «чего-нибудь смутного, психологически сложного, даже болезненного», являющегося не частным фактом, а выдвинутым «из глубины недр своих... самой народной, общественной жизнью...» [Тургенев 1982: 396]. Убежденность Тургенева в том, что художник не должен быть «связан внутри себя», не могла не отразиться и на формировании модели взаимоотношений автора – героя – читателя в структуре его романов.

Поскольку романам Тургенева не свойственны личностные формы образа автора и эксплицитное чтение читателя, в данном случае можно говорить лишь о характере взаимосвязи автора-творца (как «конститутивного момента художественной формы» [Бахтин 1994: 306], «носителя концепции произведения, некоего взгляда на действительность» [Корман 1977: 65-66]) с имплицитным читателем («воображаемым», «концептированным»), принадлежащих не эмпирической, а эстетической реальности. Облик «воображаемого» читателя и характер его взаимосвязи с автором выявляется на определенных уровнях текста как единого высказывания.

По наблюдениям Б.А. Успенского, в художественном тексте точка зрения автора обычно является одновременно и точкой зрения адресата (читателя, зрителя), «который как бы присоединяет себя к автору и вместе с ним принимает то ту, то другую точку зрения» [Успенский 2000: 207]. Именно такое совпадение позиций описывающего и воспринимающего мы наблюдаем в тургеневском романе с присущей ему безличной формой повествования. Совпадение точек зрения особенно явно в моментах композиционного эффекта, который Б.А. Успенский назвал «рамкой», когда автор и читатель синхронно пересекают границы художественного мира.

Один из первых «рамочных» компонентов текста, задающих установку восприятия, – название произведения. Романистике полемической эпохи 60-х годов XIX века были свойственны названия, отражающие авторскую заявку на диалог, игру с читателем. Это могли быть заглавия вопросительного («Что делать?») или провоцирующего характера («Дым», «Идиот», «Некуда», «Обрыв»). Заглавие «Отцы и дети» имеет дуалистическую природу (подобно «Преступлению и наказанию», «Войне и миру»). Читательскую установку восприятия в «Отцах и детях», безусловно, задает и посвящение романа – «памяти Виссариона Григорьевича Белинского» [Тургенев 1981: 7]. Посвящение Белинскому здесь не случайно. По словам В. Сахарова, «это духовный отец нашей интеллигенции и учитель Базарова, который с удовольствием цитирует его знаменитое, запретное письмо к Гоголю» [Сахаров]. Примечательно, что критик, как и тургеневский герой, был внуком сельского священника и сыном уездного лекаря.

Но, помимо названия и посвящения (которое, впрочем, в контексте романистики писателя тоже стало исключением), Тургенев традиционно лишает свой роман иных возможных первоначальных установок восприятия – подзаголовка, жанрового определения, предисловия, названий частей и глав и т.д. После долгих колебаний писатель вычеркивает из «Отцов и детей» даже эпиграф, сохранившийся в рукописи:

*«Молодой человек человеку средних лет:  
В вас было содержание, но не было силы.  
Человек средних лет: А в вас – сила без содержания.  
(Из современного разговора)»* [Тургенев 1981: 423].

Очевидно, Тургенев почувствовал некую односторонность эпиграфа, ограничивающего глубину замысла и читательскую свободу, и отказался от него, как и от многих других «рамочных» компонентов.

А вот особый характер начала текста – привычное для тургеневского романа указание исторически точного времени описываемых событий («...20-го мая 1859 года...») – по-прежнему способствовал совпадению «горизонтов» автора и читателя. С первых строк произведения читатель не сомневался в том, что перед ним новая глава «летописи» идеологической жизни России, а значит, она откроет ему «угаданные» Тургеневым «новые потребности, новые идеи, вносимые в общественное сознание», обратит взор на «вопрос, стоявший на очереди и уже смутно начинавший волновать общество» [Добролюбов 1963: 99].

Одной из главных форм воплощения авторско-читательского контакта внутри текста стали обращения к читателю, широко распространенные в русской литературе. Продолжая традиции Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, форму диалога автора с читателем активно использует большинство романистов XIX века. Н.А. Кожевникова на материале прозы XIX-XX веков выявила несколько возможных вариантов апелляции автора к читателю [Кожевникова 1994: 82-83, 87, 97]. Но уже в первых романах Тургенева («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне») обращения к читателю представлены достаточно скупо и лишены того активного оценочного начала, которое стало обязательным при организации авторско-читательских контактов, например, в романах «Что делать?» Н.С. Чернышевского и «Некуда» Н.С. Лескова. Характерные для Чернышевского и Лескова настойчивые разъяснения представленных событий и героев, однозначно расставляемые акценты, характеризующие писателей как ярких монологистов, были чужды для повествовательной манеры Тургенева. Также непримлемой для Тургенева была и монологическая устремленность художественного мира эпопеи Л. Толстого к «духу народному», аналитичность, доказательность стиля рассуждения, ведущего к единственно правильному, прописанному автором выводу о движущих силах истории и роли в ней личности. Гораздо ближе для Тургенева была позиция Достоевского с его установкой на объективность изображения, кажущееся самоустранение автора.

«Отцы и дети» по праву признаны самым объективным тургеневским романом, поскольку формы субъективного авторского повествования (оценочные комментарии, отступления и т.п.) в нем сведены к минимуму. В романе не трудно увидеть ряд обращений автора к читателю, функции которых остаются прежними. Во-первых, это создание иллюзии приобщения, авторско-читательского единства («наш Николай Петрович», «наши приятели», «наши губернские города»). Во-вторых, апелляция к читателю при нарушении временной последова-

тельности излагаемых событий: «И Аркадий рассказал ему историю своего дяди. Читатель найдет ее в следующей главе» [Тургенев 1981: 29]. В-третьих, указание на предшествующее изложение («как мы уже знаем», «с тех пор, как мы их видели в последний раз»). Оглядка на читателя может предполагать его активность для ведения дальнейшего повествования: «Казалось бы конец? Но, быть может, кто-нибудь из читателей пожелает узнать, что делает теперь, именно теперь, каждое из выведенных нами лиц. Мы готовы удовлетворить его» [Тургенев 1981: 185]. Но установка Тургенева на объективацию повествования не могла не отразиться и на характере авторско-читательского взаимодействия.

Осмывая в 1860-е годы «современное состояние нашей публики», художник писал в «Гамлете и Дон-Кихоте» о ее «стремлении к самосознанию и размышлению», о «сомнении в самой себе» [Тургенев 1980: 341]. Только такому читателю писатель мог доверить своего Базарова, доверить самому додумывать недосказанное героем и о герое. Не решенное до конца самим автором отношение к герою выразилось и в признании Тургенева, изложенном в письме А.А. Фету: «Хотел ли я обругать Базарова или его превознести? Я этого сам не знаю» [Тургенев 1988: 48]. Автор тургеневского романа открыт свободному, самостоятельному восприятию читателя.

Готовность автора к принятию (хотя и не значит согласию) иной оценочной точки зрения, диалогу с читателем, вылилась в активизацию такой особенности тургеневского романного повествования, как «пустые места». Эстетическую роль «пустых мест» или «участков неопределенности» в художественном тексте подчеркнул В. Изер («Апеллятивная структура текста», 1970). К приемам, порождающим в тексте «пустые места», автор относит различные врезки, монтаж, комментарии рассказчика, растворяющие перспективы рассказанной истории и предоставляющие, таким образом, читателю широкий спектр самостоятельных оценок и суждений [Современное зарубежное литературоведение 1996: 136]. Большое значение в определении свободы читателя имеют, конечно, не умолчания автора о событийной наполненности пропущенных временных отрезков («прошло два месяца», «четыре часа спустя» и т.п.), а оценочные «участки неопределенности», создающие ситуацию диалогической открытости к формирующейся позиции читателя.

Прием умолчания стал одним из проявлений «тайного» психологизма Тургенева-романиста: автор занимает позицию стороннего наблюдателя, не проникая в мысли и чувства героев. Например: «Захотел ли он [Павел Петрович. – И.С.] скрыть от самых стен, что у него происходило на лице, по другой ли какой причине, только он встал, отстегнул тяжелые занавески окон и опять бросился на диван» [Тургенев 1981: 40]. Но в «Отцах и детях» более важными становятся идеологические умолчания, скрывающие оценки автора и создающие почву для соответствующего характера сотворчества читателя.

Одним из средств, порождающих идеологические «пустые места», стало отсутствие ранее традиционной для тургеневского романа предыстории

главного героя. В романе читатель не находит однозначного ответа на вопрос о факторах формирования личности Базарова. Это заметил и Д.И. Писарев: «...у Тургенева мы видим только результаты, к которым пришел Базаров <...> Психологического анализа, связанного перечня мыслей Базарова мы не находим; мы можем только отгадывать, что он думал и как формулировал перед самим собою свои убеждения» [Там же: 444]. Современная критика даже пыталась вместо автора объяснить читателю формирование Базарова. Например, газета «Современное слово» (1862, № 14): «Мало сказать о ком-нибудь, что он злой и неприятный человек: нужно, чтобы читатель понимал, откуда взялись эти качества <...>. Тургенев скрыл от нас тот мучительный процесс, которым Базаров пришел к своей раздражительности и желчному настроению, те бесчисленные муки и оскорбления, которые наверно испытал бедный студент медико-хирургической академии, прежде чем закипела в нем злоба против всего statu quo» [Там же]. А.И. Герцен в одном из писем Тургеневу 9 (21) апреля 1862 года также подчеркнул отсутствие четких указаний на источники формирования нигилизма в натуре Базарова как существенный недостаток романа: «Но где же объяснение, каким образом сделалась его молодая душа черствой снаружи, угловатой, раздражительной?... Что воротило в нем назад все нежное, экспансивное?..» [Герцен 1963: 217]. Путь к ответу на этот всех волнующий вопрос отчасти обозначен Тургеневым в его письме к Случевскому от 14 (26) апреля 1862 года: «Все истинные отрицатели, которых я знал – без исключения (Белинский, Бакунин, Герцен, Добролюбов, Спешнев и т.д.), происходили от сравнительно добрых и честных родителей. И в этом заключается великий смысл: это отнимает у деятелей, у отрицателей всякую тень личного негодования, личной раздражительности. Они идут по своей дороге потому только, что более чутки к требованиям народной жизни» [Тургенев 1981: 443-444].

Но, так или иначе, в пределах художественного мира романа отсутствие предыстории лишает Базарова устойчивого представления автора и читателя о нем как о нечто раз и навсегда сложившемся. Заметим, что имеющиеся предыстории других персонажей романа также не дают целостного, завершенного представления о них. По наблюдениям В.М. Марковича, биография братьев Кирсановых, данная от лица повествователя, сопровождается лишь «минимумом почти ничего не говорящих типологических определений», а Аркадию не дано «ни характеристики, ни биографии, ни даже портрета» [Маркович 1975: 60].

В романе Тургенев организует систему множественных точек зрения на Базарова (Аркадия, Николая Петровича, Павла Петровича, Одинцовой, Кати, Фенечки, мужиков, дворовых мальчишек и т.д.), проявляющуюся и в прямых репликах, и в форме вкрапления «чужих» слов в авторское повествование [см. об этом: Семухина 2008]. При этом автор лишает эту разноголосицу своего комментария, сознательно не обнаруживая своей точки зрения. Расстановка однозначных акцентов затрудняется и «пустыми местами» в воплощении внутренних противопо-

речий нигилиста: тургеневская установка на максимальное самораскрытие героя все же не приводит к обнажению полноты сознания не совпадающего с самим собой Базарова посредством его слова (как это наблюдается в романах Ф.М. Достоевского).

Специфика выражения авторской позиции в тургеневском романе очень тонко была подмечена практически одновременно А.Н. Майковым и Н.Н. Страховым. Поэт пишет Тургеневу 10 (22) марта 1862 года: «Много надо иметь сердца, чтобы создать Базарова и притом так художественно изобразить выработывающийся в жизни нашей тип, в сущности прекрасный, но *головной* еще, отрицающий – по теории, сам себя не сознающий, по теории той же себя уродующий, как изуродовано все, что его окружает и что он отрицает всю силою желчного негодования! Вы не *учите* – вот чего я боялся, чего боялись все друзья ваши, – вы рисуете, но рисуете, но рисуете последний распустившийся цветок нашей жизни, цветок со своим особенным запахом, не дворянским...» [Тургенев 1981: 450]. А вот наблюдения Н.Н. Страхова в статье «“Отцы и дети” И. Тургенева» (1862): «Базаров отворачивается от природы; не корит его за это Тургенев, а только рисует природу во всей красоте. Базаров не дорожит дружбою и отрекается от романтической любви; не порочит его за это автор, а только изображает дружбу Аркадия к самому Базарову и его счастливую любовь к Кате. Базаров отрицает тесные связи между родителями и детьми; не упрекает его за это автор, а только развешивает перед нами картину родительской любви. Базаров чуждается жизни; не выставляет его автор за это злодеем, а только показывает нам жизнь во всей ее красоте. Базаров отвергает поэзию; Тургенев не делает его за это дураком, а только изображает его самого со всею роскошью и проницательностью поэзии» и т.п. [Там же: 447].

Благодаря активному использованию «пустых мест» читателю в романе Тургенева предоставляется возможность самостоятельно разобраться в герое, его мировоззрении, внутренней драме. В результате, читатель становится одним из важнейших конструктивных факторов тургеневского повествования. Подобная установка на активное сотворчество читателя, восполнение «участков неопределенности» его восприятием принципиально не характерна, например, для поэтики романов Л.Н. Толстого, где автор сам разгадывает тайны внутреннего мира героя и преподносит читателю подробнейший анализ всех нюансов душевных движений.

Характер отношений «повествователь – герой – читатель» в первых тургеневских романах достаточно подробно рассмотрен В.М. Марковичем. Исследователь исходит из того, что «логика позиции» тургеневского повествователя основана на «обычных возможностях и обычных правах «другого» человека» [Маркович 1975: 25], которая ограничивает его способности прямого объяснения и оценки не только в диалогических сценах, где повествователь наиболее явно занимает точку зрения наблюдателя, но и в случае непосредственного проникновения в мысли и чувства персонажей (например, Одинцовой, Николая Петровича), поскольку даже в

последнем случае сохраняется дистанция между героем и повествователем, оценивающим персонажа в пределах самопонимания последнего. Такой статус повествующего лица в романе Тургенева, по мнению В.М. Марковича, формирует иные, нежели у Л.Н. Толстого или Ф.М. Достоевского, отношения между автором, героем и читателем: Тургеневу чужды как «взаимно сопричастные» отношения между данными субъектами (отождествление с героем), так и диалогические (непрестанный диалог) [Там же: 43]. Позволим себе не во всем согласиться с литературоведом. Действительно, в «Отцах и детях» редки ситуации психологического отождествления с героем, наряду с относительной независимостью «партии» героя каждый раз формируется его твердый образ, «входящий в сознание читателя как данность», становится возможным «завершающее объективное мнение» о герое [Там же: 44]. Но поскольку читатель, подобно повествователю, занимает по отношению к герою, хоть и подвижную, но ограниченную житейскими возможностями позицию «другого» человека, поскольку автор максимально объективирует стиль, читатель в «Отцах и детях», сливающийся с повествователем в пространственной и психологической точке зрения, может не совпадать с ним в точке зрения оценочно-идеологической. Стремление к максимальной объективности изображения, самоустранению автора, предоставление свободы читателю позволяет писателю в «Отцах и детях» организовать между автором и читателем диалог «о герое».

У Тургенева не было тенденциозной цели изобразить конфликт отсталых «отцов» и прогрессивных «детей» с очевидным превосходством последних: «Представить с одной стороны взяточников, а с другой – идеального юношу – эту картинку пускай рисуют другие»; «Н<иколай> П<етрович> – это я, Огарев и тысячи других; П<авел> П<етрович> – Столыпин, Есаков, Россет, тоже наши современники. Они лучшие из дворян – и именно потому выбранны мною, чтобы доказать их несостоятельность» [Тургенев 1981: 444]. Одним из тех, кто почувствовал глубину воплощенного Тургеневым образа, «нагую верность типа», был Герцен, который выступил против прямолинейной интерпретации нигилизма тургеневского героя Писаревым. В статье «Еще раз Базаров» (1868) Герцен подчеркнул победу художественной правды над тенденциозностью в романе Тургенева: «Странные судьбы *отцов и детей!* Что Тургенев вывел Базарова не для того, чтобы погладить его по головке, – это ясно; что он хотел что-то сделать в пользу отцов, – и это ясно. Но в соприкосновении с такими жалкими и ничтожными отцами, как Кирсановы, крутой Базаров увлек Тургенева, и, вместо того, чтобы посечь сына, он выпорол отцов» [Герцен 1960: 339].

Тургенев, отстаивающий «свободу воззрений и понятий», противник неприкрытого субъективизма, моделирует диалог автора и читателя «по поводу» героя. Доверие к читателю, склонному к «самосознанию и размышлению» и «сомнению», обусловило открытость автора к самостоятельной оценке реципиентом героя, находящегося в ситуации духовного кризиса.

Так кто же такой Базаров в авторском понимании? Еще до публикации романа в письме М.Н. Каткову от 30 октября (11 ноября) 1861 г. Тургенев очень лаконично сказал: «...он – в моих глазах – действительно герой нашего времени» [Тургенев 1981: 411]. Вероятно, это же содержание вкладывал в тургеневского персонажа и Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «Ну, и досталось же ему за Базарова, беспокойного, тоскующего Базарова (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм» [Достоевский 1972: 59].

Важной формой выражения авторской позиции в тургеневском романе становится эпилог, который не просто завершает сюжет, а являет эмоционально-логическое завершение основной мысли произведения. Как известно, в финале романа Тургенев дает высокопоэтическое описание могилы Базарова и не менее поэтичное лирическое высказывание: «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии “равнодушной” природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» [Тургенев 1981: 188]. Эти заключительные слова содержат две скрытые цитаты: первая – из стихотворения А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных» («И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть /, И равнодушная природа / Красою вечною сиять»), вторая – из церковного песнопения, исполняемого при отпеваниях («...идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь бесконечная»). Совмещением этих двух мыслей автор, по словам В.М. Марковича, «как будто хочет сказать о том, что мировая гармония не может осуществиться без Базаровых» [Маркович 1982: 204], без людей ищущих, бунтующих, хотя и заблуждающихся.

Пolemический накал вокруг Базарова был вызван художественной правдой Тургенева в воплощении незаурядной личности, соединившей в себе героическое начало с трагизмом. Степень свободы, предоставленная писателем в романе его герою и читателю, привела к тому, что споры о Базарове продолжаются уже полтора столетия. По выражению В. Сахарова, «Отцы и дети» «писала вместе с автором история, сама тогдашняя эпоха русской жизни, и лишь тонкий лирик, помещик и дворянин Тургенев смог понять и выразить её глубинный смысл в художественных образах» [Сахаров]. 3 (15)

#### Данные об авторе:

Ирина Александровна Семухина – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: Cafruszarlit@yandex.ru

#### About the author:

Irina Aleksandrovna Semoukhina is a Ph. D., associate professor of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

января 1876 года Тургенев пишет Щедрину: «Не удивляюсь <...> что Базаров остался для многих загадкой; я сам не могу хорошенько себе представить, как я его написал. Тут был <...> какой-то фатум, что-то сильнее самого автора, что-то независимое от него» [Тургенев 1981: 453].

#### ЛИТЕРАТУРА

*Батюто А.И.* Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. – Л.: Наука, 1990.

*Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – Киев: Next, 1994.

*Герцен А.И.* Собрание сочинений: в 30 т. – М.: Наука, 1960. Т. 20. Кн. 1.

*Герцен А.И.* Собрание сочинений: в 30 т. – М.: Наука, 1963. Т. 27. Кн. 1.

*Добролюбов Н.А.* Собрание сочинений: в 9 т. – М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. 6.

*Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1972. Т. 5.

*Кожевникова Н.А.* Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. – М.: Ин-т рус. яз. РАН, 1994.

*Корман Б.О.* Практикум по изучению художественного произведения. – Ижевск, 1977.

*Маркович В.М.* И.С. Тургенев и Русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы). – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1982.

*Маркович В.М.* Человек в романах И.С. Тургенева. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975.

*Пустовойт П.Г.* Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века. 3-е изд., до раб. – М.: Просвещение, 1991.

*Сахаров В.* «Отцы и дети» Ивана Тургенева: поэзия и правда великого романа URL: <http://archives.narod.ru/Turgenev.htm>.

*Семухина И.А.* «Есть ... есть у меня другие слова, только я их не выскажу...»: романное разноречие «Отцов и детей» // Филологический класс. – 2008. – № 19. – С. 61-65.

*Современное зарубежное литературоведение* (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / Под ред. И.П. Ильина, Е.А. Цургановой. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996.

*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1980. Т. 5.

*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1981. Т. 7.

*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1982. Т. 9.

*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1983. Т. 11.

*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1988. Письма: Т. 5.

*Успенский Б.А.* Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000.

Г.А. Авдеева  
Нижний Тагил, Россия

## ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РУССКОГО ЯЗЫКА: ТРОПЫ И ФИГУРЫ РЕЧИ (ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ)

**Аннотация:** В статье предлагаются различные варианты заданий по анализу выразительных средств, представленных в специфических текстах. Задания подобного рода позволяют, с одной стороны, получить теоретические знания о выразительных средствах, а, с другой, развивать аналитические навыки, определяя функции языковых единиц в специфических текстах (прежде всего, в произведениях художественной литературы), включая роль тропов и фигур речи в сюжетостроении.

**Ключевые слова:** выразительные средства, фигуры речи.

G.A. Avdeeva  
Nizhny Tagil, Russia

## EXPRESSIVE MEANS OF THE RUSSIAN LANGUAGE: TROPES AND FIGURES (PRACTICAL TASKS)

**Abstract:** The publication contains different variants of tasks which imply the analysis of expressive means, represented in specific texts. The tasks of the kind, on the one hand, will make it possible to examine the theoretical knowledge of expressive means, and, on the other hand, contribute to the development of analytical skills by identifying the functions of the language system units of different levels in specific texts (mainly belles-lettres), including their role in composition of the story content.

**Keywords:** expressive means, language system units.

В данной публикации мы предлагаем материалы, которые могут быть использованы учителем в практике изучения стилистики русского языка, риторики, культуры речи и анализа художественного текста. Кроме того, практические задания будут полезны при подготовке к ЕГЭ по русскому языку и литературе.

**Задание 1.** Какова роль звуковых фигур в стихотворении М.И. Цветаевой из цикла «Провода» и из цикла «Федра»? Какие графические средства усиления выразительности используются автором в тексте?

Вереницами певчих свай,  
Подпирающих Эмпирей,  
Посылаю тебе свой пай  
Праха дольного  
По аллее  
Вздохов – Проволокою к столбу –  
Телеграфное: лю-ю-блю...

Умоляю (печатный бланк  
Не вместит! Проводами проще!)  
Это – свай...  
Вдоль свай  
Телеграфное: про-о-щай...

Слышишь? Это последний срыв  
Глотки сорванной: про-о-стите...

...Даровых больниц  
Заунывное! Не выйду!  
Это – проводами стальных  
Проводов – голоса Аида

Удаляющиеся... Даль  
Заклинающее: жа-аль...  
Пожалейте!

В предсмертном крике  
Упирающихся страстей –  
Дуновение Эвридики:  
Через насыпи – и – рвы  
Эвридикино: у- у- вы,  
Не у- («Провода»)

**Задание 2.** Проанализируйте следующие фрагменты с точки зрения использования специальных лексических средств выразительности. Укажите виды тропов и их роль в тексте.

Глазу, воспитанному на тихом благородстве русской природы, привычному к тонким оттенкам огородной ботвы, пыльной листвы и бедных придорожных трав претит египетский приморский пейзаж, он отдает грубым акрилом: прямая синева неба, грубая белизна побелки, мультипликационные краски, которыми окрашены толстые цветы, сделанные, кажется, из жести и искусственного мяса.

Вымышленное место, рай, придуманный разбогатевшим лакеем, спланированный циничным наемником-архитектором и построенный местным арабом, доверчиво принимающим этот фасонистый бред как предел земной красоты. Отель так просто и назывался – «Парадиз». Он был, конечно, пародией, этот рай.

Первой линией у моря стояли гостиницы, за ними лежала полоса строительного мусора и свалки, а метрах в ста начиналась честная и бедная пустыня. Для съемочного павильона все было слишком грандиозно, но фальшь была самая настоящая, как на съемке исторического фильма. Настоящим было также солнце: сильное, беспощадное, нешуточное, замаскированное легким ветерком, оно наполняло сильным светом весь воздух – ради него я и приехала сюда первого апреля.

В тот год я сильнее обычного страдала от зимней темноты. Кожа моя измучилась от тьмы и пролилась на солнце. Еще коже моей хотелось к морю (Улицкая Л. *Так написано*).

\*\*\*

А безмятежная душа Сонечки, закутанная в кон из тысяч прочитанных книг, забаяканная дымчатым рокотом греческих мифов, гипнотическими звуками флейты средневековья, туманной ветреной тоски Ибсена, подробнейшей тягомотиной Бальзака, астральной музыкой Данте, сиреническим пением острых голосов Рильке, Новалиса, обольщенная нравоучительным, направленным в сердце самого неба отчаянием великих русских, – безмятежная душа Сонечки не узнавала своей великой минуты, и мысли ее были заняты только тем, не совершает ли она рискованного шага, отдавая на руки читателю книги, которые имеет право отпускать лишь в читальный зал (Улицкая Л. *Сонечка*).

\*\*\*

...Если обычно душа наша устроена на манер некоего лабиринта, и всякое чувство, вбежав через один его конец, выскакивает с другого, смятенное и всклокоченное..., то Женечкина душа представляла собой подобие гладкой трубы – безо всяких там закоулков, тупичков.

...Но ей будто мало было ее добровольной повинности изо дня в день вбивать в головы благодарных, насмешливых ленивцев русскую грамоту, расчищать джунгли дремучего, упорного, изворотливого невежества, укоренять на расчищенных участках стройные ветвистые грамматические деревья, шелестящие мохнатыми суффиксами причастий, обламывать сухие сучки, прививать цветущие ветви и подбирать осыпавшиеся зеленый паданцы. Беспокойство вечного сеятеля гнало ее в сад, некогда столь же запущенный и дикий, как головы ее учеников (Толстая Т. *Самая любимая*).

\*\*\*

Перед Петей поставили огромную тарелку с рисовой кашей: тающий остров масла плавает в липком Саргассовом море. Уходи под воду, масляная Атлантида. Никто не спасется... (Толстая Т. *Свидание с птицей*).

\*\*\*

Гриша ... читал – густые, многозначительные стихи наподобие дорогих заказных тортов с затейливыми надписями... стихи, отяжеленные словесным кремом до вязкости, с внезапным ореховым хрустом звуковых скоплений, с мучительными вредными для желудка тянучками рифм (Толстая Т. *Поэт и муза*).

**Задание 3.** *Какие средства выразительности использует Михаил Веллер в следующем произведении? Какое из них является центральным, организующим текст? Сформулируйте все значения глагола **сдавать** (**сдать**), актуализируемые в тексте.*

#### НАМ НЕКОГДА

Нам некогда. Мы сдаем. Мы сдаем кровь и отчеты, взносы и ГТО, рапорты и корабли, экзамены и канализацию, пусковые объекты и жизненные пози-

ции. Жены говорят, что мы сдаем. Сдаем к юбилеям и сверх плана, по частям и сразу, в красные будни и в черные субботы. Сдаем в гардероб и в поддержку, на подпись и на похороны, в ознаменование и в приемные пункты, на утверждение и на водку, за мир и за того парня, сдаем на время и на ученую степень, деньгами и зеленым горошком, в местком и в архив, сдаем раньше срока, стеклотару и билеты в театр, потому что в театр некогда.

У нас – своя трагедия. Нам некогда. Мы работаем. Труд красит человека. От этой краски за месяц отпуска еле отходишь.

У нас слишком много начальников и лейкоцитов в крови, воды в сметане и конкурентов в списке на жилье, проблем для голов и голов для ондатровых шапок, поэтому мы плохо выглядим.

Нам надо отдохнуть. Прийти в себя. Полежать. Послушать тишину. Понюхать молодую травинку. А то некогда. Некогда читать книги и нотации детям, писать жалобы и диссертации, ходить в гости и на лыжах, посещать театр и дантиста, делать гимнастику, думать о жизни и рожать детей.

А если не будет детей, то на черта нам вообще вся эта карусель?

**Задание 4.** *Выделите окказиональные образования (индивидуально-авторские) в следующем фрагменте из поэмы М.И. Цветаевой «Крысолов». По какой словообразовательной модели построено большинство из них? (Какое словообразовательное значение актуализируется в тексте поэмы?) Каким образом использование одноструктурных окказиональных образований позволяет автору поэмы дать хлесткую характеристику жителям города Гаммельн?*

Город грядок  
Гаммельн, нравов  
Добрых, складов  
Полных...  
Мера! Священный клич!  
Пересмеялся – хнычь!  
Перегордился – в грязь!  
Да соразмерит князь  
Милость свою и гнев.  
Переовечил – хлев,  
Перемонаршил – бунт.  
Zuviel ist ungesund.  
[Излишество вредит (нем.)]

В меру! Сочти и взвесь!  
Перебедал – резь,  
(Лысина – перескреб),  
Перепостился – гроб,  
Перелечил – чума!  
Даже сходи с ума!  
В меру. Щелчок на фунт:  
Zuviel ist ungesund.  
В меру и мочь и сметь:  
Перезлословил – плеть,  
Но и не переглядь:  
– Только не передать!  
Не пере-через-край!  
Даже и в мере знай  
Меру: вопрос секунд.  
Zuviel ist ungesund.

**Задание 5.** Какая экспрессивная конструкция синтаксиса используется в следующем тексте К. Кинчева? Проанализируйте выразительные возможности этой конструкции на примере данного текста, учитывая его не только поэтический, но и песенный характер. Отметьте использование и других изобразительно-выразительных средств (тропов, фигур), в частности, обратите внимание на роль метафор и сравнений.

### Стерх

Где разорвана связь между солнцем и птицей рукой  
обезьяны,

Где рассыпаны звезды, земляника да кости по полянам,  
Где туманы, как ил, проповедуют мхам откровения дна,  
Где хула, как молитва, – там иду я.

Где деревья влетают в летопись слов отголоском начала,  
Где лесной часослов зашифрован устами пожаров,  
Где большая дорога, черная ночь да лихие дела,  
Где блестят за иконой ножи, – там иду я.

Где рассветы купаются в колодцах дворов  
да в простуженных лужах,  
Где в грязи обручилась с весенним дождем стужа,  
Где глоток, как награда за прожитый день ночью без сна,  
Где пропиты кресты, – там иду я.

Где надежда на солнце таится в дремучих напевах,  
Где по молниям-спицам танцует гроза-королева,  
Где луна присосалась к душе, словно пьявка-змея,  
Где пускают по кругу любовь, – там иду я.

Где восток напоил молоком кобылиц кочевника-ветра,  
Где по дорогам в острог по этапу ползут километры,  
Где в грязи по колено да по горло в крови остывает земля,  
Где распяты под сапогом, – там иду я.

Где молчанье подобно топоту табуна, а под копытами воля,  
Где закат высекает позолоченный мост между небом  
и болью,

Где пророки беспечны и легковерны, как зеркала,  
Где сортир почитают за храм, – там иду я.

Я поднимаю глаза, я смотрю наверх.  
Моя песня – раненый стерх.

Я поднимаю глаза...

### Тестовые задания по теме

Ниже предлагаются 4 варианта теста на тему «Выразительные средства языка». Используется закрытый тип теста, где необходимо выбрать один правильный ответ из трех предложенных вариантов. Тест состоит из 10 вопросов. Он разделен на два блока и построен таким образом, что первые пять вопросов проверяют усвоение знаний о тропах, а последние пять – о фигурах речи. Таким образом, данный тест позволяет составить представление о качестве усвоения как целой темы, так и отдельных ее составляющих. Тест может быть использован как для итоговой проверки, так и для текущей (в том числе для самопроверки).

#### Вариант 1. Выберите правильный ответ:

- 1) Улыбкой ясною природа  
Сквозь сон встречает утро года... (А.С. Пушкин)  
а) олицетворение; б) синекдоха; в) сравнение.

- 2) Театр уж полон, ложи блещут;  
Партер и кресла, всё кипит... (А.С. Пушкин)  
а) сравнение; б) гипербола; в) метонимия.

- 3) Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя;  
То, как зверь она завоет,  
То заплачет, как дитя... (А.С. Пушкин)  
а) гипербола; б) метафора; в) сравнение.

- 4) В то время, когда проворный фронт с хвостом и  
козлиною бородою летал из трубы и потом снова в тру-  
бу... (Н.В. Гоголь «Ночь перед Рождеством»)  
а) метонимия; б) перифраза; в) эпитет.

- 5) ...след динозавра в песчаном ущелье – отпечатан-  
ный там тридцать миллионов лет тому назад, когда я был  
ребенком. (В. Набоков «Лолита»)  
а) гипербола; б) метафора; в) градация.

- 6) Вечер. Взморье. Вздохи ветра.  
Величавый возглас волн.  
Близко буря. В берег бьется  
Чуждый чарам черный челн... (К. Бальмонт)  
а) ассонанс; б) аллитерация; в) парцелляция.

- 7) Так мало пройдено дорог,  
Так много сделано ошибок... (С.А. Есенин)  
а) оксюморон; б) антитеза; в) эпифора.

- 8) Ночь, улица, фонарь, аптека,  
Бессмысленный и тусклый свет.  
Живи ещё хоть четверть века –  
Всё будет так. Исхода нет. (А. Блок)  
а) бессоюзие; б) метонимия; в) антитеза.

- 9) В парках *показались* молодые листочки и закуп-  
щики из западных и южных штатов. Воздух и судебные  
приговоры *становились* мягче; везде *играли* шарманки,  
фонтаны и картежники. (О' Генри)  
а) оксюморон; б) градация; в) каламбурная  
зевгма.

- 10) Милый друг, и в этом тихом доме  
Лихорадка бьет меня.  
Не найти мне места в тихом доме  
Возле мирного огня! (А. Блок)  
а) кольцо; б) эпифора; в) хиазм.

#### Вариант 2. Выберите правильный ответ:

- 1) – Скажи-ка, дядя, ведь недаром  
Москва, спалённая пожаром,  
Французу отдана? (М.В. Лермонтов)  
а) синекдоха; б) риторическое обращение;  
в) метафора

- 2) По выбоинам стынет мутный квас... (Б.Л. Пас-  
тернак «Спекторский»)  
а) метафора; б) сравнение; в) перифраза.

- 3) Княгиня Babette – та самая, у которой на руках  
умер Шопен (в Европе считают около тысячи дам, на ру-  
ках которых он испустил дух)... (И.С. Тургенев «Дым»)  
а) метонимия; б) метафора; в) гипербола.

4) Белая медведица в ее детской была похожа на огромную осыпавшуюся хризантему. (Б.Л. Пастернак «Детство Люверс»)

а) сравнение; б) метафора; в) олицетворение.

5) Мой Лизочек так уж мал,  
Так уж мал,  
Что из листика сирени  
Сделал зонтик он для тени  
И гулял. (Детская песенка «Мой Лизочек»)

а) литота; б) сравнение; в) метонимия.

6) Чёрный ворон в сумраке снежном,  
Чёрный бархат на смуглых плечах...  
Томный голос пением нежным  
Мне поёт о южных ночах. (А. Блок)

а) анафора; б) синтаксический параллелизм;  
в) оксюморон.

7) Ты богат, я очень беден;  
Ты прозаик, я поэт;  
Ты румян, как маков цвет,  
Я, как смерть, и тощ и бледен. (А.С. Пушкин)

а) оксюморон; б) антитеза; в) эпитет

8) Солнце жжет Краснодар,  
Словно щёк краснота.  
Красота! (В. Маяковский «Краснодар»)

а) паронимия; б) эпитафия; в) кольцо.

9) Клянусь четой и нечетой,  
Клянусь мечом и правой битвой,  
Клянусь утренней звездой,  
Клянусь вечернею молитвой:  
Нет, не покинул я тебя. (А.С. Пушкин)

а) хиазм; б) кольцо; в) период.

10) Дух бродячий! Ты все реже, реже  
Расшевеливаешь пламень уст. (С. Есенин)

а) риторическое обращение; б) риторическое восклицание; в) парцелляция.

**Вариант 3.** Выберите правильный ответ:

1) Ваш шпиг – прелестный шпиг, не более  
наперстка!  
Я гладил всё его; как шёлковая шерстка!  
(А.С. Грибоедова «Горе от ума»)

а) литота; б) гипербола; в) олицетворение.

2) Опять серебряные змеи  
Через сугробы поползли. (А. Фет)

а) метафора; б) перифраза; в) сравнение.

3) Только слышно – на улице где-то  
Одинокая бродит гармонь...  
(М.В. Исаковский)

а) метонимия; б) олицетворение; в) литота.

4) Солнце окатывало их белым хлещущим светом,  
который, казалось, хлынул из сапогом опрокинутого ведра,  
как жидкая известка, и валом бежал по земле.  
(Б.Л. Пастернак «Детство Люверс»)

а) гипербола; б) градация; в) сравнение.

5) Пишешь к каждому пономарю в Малороссии, а не пишешь к другу...  
Пиши ко мне, хотя для того, что я в отчизне галушек, вареников, волов, мазанок, усов и чувов... (К. Батюшков)

а) олицетворение; б) перифраза; в) метафора.

6) Кого позвать мне? С кем мне поделиться  
Той грустной радостью, что я остался жив?  
(С. Есенин «Русь советская»)

а) оксюморон; б) антитеза; в) гипербола.

7) Не жалею, не зову, не плачу.  
Всё пройдёт, как с белых яблонь дым.  
Увядающая золотом охваченный,  
Я не буду больше молодым. (С. Есенин)

а) паронимия; б) градация; в) период.

8) Я смотрел вокруг себя с волнением неопианным.  
Восемь лет не видел я Горюхина. (А. С. Пушкин)

а) инверсия; б) риторическое обращение; в) гипербола.

9) Мчатся тучи, выются тучи... (М.Ю. Лермонтов)

а) синтаксический параллелизм; б) парцелляция; в) зевгма.

10) Я волком бы выгрыз бюрократизм.  
К мандатам почтения нету.  
К любым чертям с матерями катись любая  
бумажка.

а) эллипсис; б) антитеза; в) умолчание.

**Вариант 4.** Выберите правильный ответ:

1) Сюда по новым им волнам  
Все флаги в гости будут к нам...  
(А.С. Пушкин «Медный всадник»)

а) олицетворение; б) метонимия; в) метафора.

2) И вот заря теряет стыд дочерний.  
Разбив окно ударом каблука,  
Она перелетает в руки черни  
И на ее руках за облака.  
(Б.Л. Пастернак «Спекторский»)

а) олицетворение; б) сравнение; в) гипербола.

3) Девочка была с головой увязана в толстый шерстяной платок,  
доходивший ей до коленок, и курочкой похаживала по двору. (Б.Л. Пастернак «Детство Люверс»)

а) литота; б) метонимия; в) сравнение.

4) Пусть заполнится годами  
жизни квота,  
стоит  
только  
вспомнить это диво,  
раздирает  
рот  
зевота  
шире Мексиканского залива.  
(В. Маяковский)

а) синтаксический параллелизм; б) градация; в) гипербола.

- 5) Гряды синюющих холмов  
И груды белых облаков  
На фоне мраморного неба. (М. Волошин)
- а) эпитеты; б) гипербола; в) многосоюзие.
- 6) Напрасно!  
Куда не взгляну я, встречаю везде неудачу,  
И тягостно сердцу, что лгать я обязан всечасно;  
Тебе улыбаюсь, а внутренне горько я плачу,  
Напрасно! (А.А. Фет)
- а) кольцо; б) анафора; в) период.
- 7) В синем море волны плещут.  
В синем небе звезды блещут. (А.С. Пушкин)
- а) синтаксический параллелизм; б) эпифора;  
в) кольцо.
- 8) И снова. Гулливер. Стоит. Сугулясь.  
(П.Г. Антокольский)
- а) парцелляция; б) бессоюзие; в) эллипсис.
- 9) Я за свечку – свечка в печку.  
Я за книжку – та бежать. (К. Чуковский)
- а) умолчание; б) антитеза; в) эллипсис.
- 10) Я думаю – значит, я есть.  
Я есть – значит, я думаю.  
«Значит, я есть», – думаю я.  
Значит, я думаю: «Я – есть?»  
(Т. Ульрихс «Игра мысли» / Перев. Ю. Моисеенко)
- а) оксюморон; б) сравнение; в) хиазм.

**Ответы:**

| Вариант | Задание |   |   |   |   |   |   |   |   |    |
|---------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
|         | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| 1       | а       | в | в | б | а | б | б | а | в | б  |
| 2       | а       | а | в | а | а | а | б | а | в | а  |
| 3       | а       | а | а | в | б | а | б | а | а | в  |
| 4       | б       | а | в | в | а | а | а | а | в | в  |

**Шкала оценивания:**

| Сумма правильных ответов | Количество баллов |
|--------------------------|-------------------|
| 9 – 10                   | 5                 |
| 7 – 8                    | 4                 |
| 5 – 6                    | 3                 |
| 0 – 4                    | 2                 |

**Терминологический минимум  
«Тропы и фигуры речи»**

**Аллитерация** (лат. ad «к, при»; littera «буква») – звуковой повтор, состоящий в нагнетании одинаковых либо сходных согласных в стоящих рядом словах либо с короткими интервалами. Коротко говоря, это повторение однотипных согласных. *Ах, эти эфирные эльфы, эфемерные сильфиды [ф]сех эпох!* (А. Вознесенский).

**Аллюзия** (от лат. «шутка, намек») – риторическая фигура, заключающаяся в ссылке на историческое событие или литературное произведение, которые предполагаются общеизвестными. Многие крылатые слова и выражения основаны на А., например: «Я умываю руки», т.е. не вмешиваюсь в это дело

(намек на евангельский рассказ о Пилате); «слава Герострата», «перейти Рубикон», «пришел, увидел, победил», «Демьянова уха».

**Анафора** (от греч. «отнесение назад») – единичное, повтор начальной части речевых единиц. В основе анафоры может лежать единица любого из языковых уровней: звук или звуко сочетание, морфема, слово, словосочетание, фраза, синтаксическая конструкция. Звуковая анафора: *Черный читает чтец* (М. Цветаева); *Пора, перо покоя просит* (А.С. Пушкин). Морфемная анафора: *Черноглазую девицу, Черногривого коня* (М.Ю. Лермонтов «Узник»). Лексическая анафора: *Не напрасно дули ветры, Не напрасно шла гроза* (С.А. Есенин «Не напрасно дули ветры...»). Синтаксическая анафора: *Я знал любовь, не мрачною тоской, Не безнадёжным заблужденье, Я знал любовь прелестною мечтой, Очарованьем, упоеньем* (А.С. Пушкин). В специальной литературе анафора чаще всего определяется как одинаковое начало строк в стихе. Основной уровень функционирования анафоры – лексический.

*Полюбил богатый – бедную,  
Полюбил ученый – глупую,  
Полюбил румяный – бледную,  
Полюбил хороший – вредную:  
Золотой – полушку медную.*

Лексическая анафора часто организует период (см.).

**Антитеза** (от греч. «против» и «утверждение, положение») – фигура контраста, основанная на сопоставлении или противопоставлении контрастных понятий или образов (как правило, антонимов). *Они сошлись: Волна и камень, стихи и проза, лед и пламень* *Не столь различны меж собой* (А. Пушкин). *Сырой овраг сухим дождем росистых ландышей унизан* (Б. Пастернак).

**Ассонанс** (франц. assonance «созвучие») – вид звукового повтора, состоящий в нагнетании одинаковых гласных. Коротко говоря, это повторение однотипных гласных. *И медленно пройдя меж пьяными, Всегда без спутников, одна, Дыша духами и туманами, Она садится у окна* (А. Блок).

**Бессоюзие** (или асиндетон) – вид эллипсиса, состоящий в пропуске союзов между однородными словами или частями целого. Нередко используется с тем, чтобы придать повествованию динамизм, создать эффект ускоренного ритма, подходящего для эмоциональной концовки речи или рублинного стиля. *Швед, русский – колет, рубит, режет, Бой барабанный, клики, скрежет, Гром пушек, топот, ржанье, стон, И смерть и ад со всех сторон* (А.С. Пушкин).

**Гипербола** (от греч. «чрезмерность, излишек, избыток») – образное преувеличение. *Смертельная усталость, сто лет не виделась, тысячу раз говорил.*

**Градиация** (от лат. «постепенное повышение») – фигура, заключающаяся в последовательном

нагнетании или ослаблении силы однородных выразительных средств художественной речи. *Ему хотелось чего-то гигантского, необъятного, поражающего...*

**Зевгма (каламбурная)** (от греч. «связь; иго, ярмо») – фигура алогизма, объединяющая общим компонентом наименования несовместимости разнородных понятий. Это синтаксическая конструкция, которая состоит из ядерного слова и зависящих от него однородных членов предложения, равноценных грамматически, но семантически разноплановых, вследствие чего в многозначном ядерном слове одновременно актуализируется минимум два разных значения. *Шел дождь и три студента, первый – в пальто, второй – в университет, третий – в плохом настроении.* В сочетании со словом *дождь* глагол *идти* приобретает процессуальное значение, со словом *студент* – значение движения и т.д. «Чацкий: *Но Скалозуб? Вот загляденье: за армию стоит горой, и прямизною стана, лицом и голосом герой...* Софья: *Не моего романа*» (А.С. Грибоедов).

**Инверсия** (от лат. «перестановка, перемещение») – фигура акцентирования, которая состоит в перестановке нарушающей стилистически нейтральный порядок слов. *Преданья старины глубокой...* (А.С. Пушкин). При инверсии логическое ударение передвигается, в результате слова звучат более выразительно, более веско. В стихотворной речи инверсия используется для сохранения ритма.

**Инструментовка** (лат. *instrumenta* «наряды») – использование звуковых повторов с целью придать речи благозвучие, для выделения тематически ключевых слов, а также в изобразительной функции.

**Кольцо** (калька греч. «круг») – повтор компонента (или группы компонентов) в начале и в конце речевой единицы. В основе кольца может лежать единица любого из языковых уровней. Мы рассмотрим более распространенное лексическое кольцо: *Звезда печальная, вечерняя звезда!* (А.С. Пушкин).

*Ночь, улица, фонарь, аптека...*

...

*...Аптека, улица, фонарь.* (А. Блок)

**Литота** (от греч. «простота») – образное преуменьшение; нарочитое неправдоподобие, состоящее в преуменьшении с целью образного усиления выражаемого смысла. *Мальчик с пальчик (= очень маленький), в двух шагах отсюда, жизнь человека – один миг.*

**Метафора** (от греч. «перенос») – скрытое сравнение, перенос значения с одного предмета на другой по сходству. От метонимии метафора отличается наличием общего признака между прямым и переносным значением слова.

От сравнения метафора отличается тем, что из неё исключены предикаты подобия (похож, напоминает и др.) и компаративные союзы (как, как будто, как бы, словно, точно и др.); вместе с ними исклю-

чаются основания сравнения, мотивировки, ситуативные обстоятельства.

Различается *общепоэтическая и индивидуальная (авторская, окказиональная)* метафора. *Общепоэтическая: Куда, куда вы удалились, весны моей младые дни* (А.С. Пушкин). *Индивидуальная: Вскрой душевное небо скальпелем утренних птиц* (К. Кинчев); *Накрапывает колокольный дождь* (М. Цветаева); *Цветочная проснулась ваза и выплеснула свой хрусталь* (О. Мандельштам). *Индивидуальная метафора, как правило, носит развернутый характер, она уникальна. Общепоэтическая (общепотребительная образная) метафора может стать основой для авторской метафоры: Ты сделал все, чтоб я стала дымом. И я становлюсь им. Прощай.* (И. Богусевская). *Огонь – символ страсти, дым – затухания страсти, конца любви.*

*Индивидуально-авторская метафора в конкретном тексте часто осложняется другими тропами, взаимодействует с ними, чаще всего с эпитетами и сравнениями (см. ниже).*

*Меркнет зрение – сила моя,  
Два незримых алмазных кольца (метафора);  
Глохнет слух (метонимия?), полный давнего грома  
И дыхания отчего дома (нарушение семантических связей);*

*Жестких мышц ослабели узлы,*

*Как на пашне седые волны (сравнение);*

*И не светятся больше ночами*

*Два крыла у меня за плечами (символ?).*

(А. Тарковский)

**Метонимия** (от греч. «переименование») – перенос названия с одного объекта на другой по их реальной либо ассоциативной смежности, соединенности или взаимозависимости, то есть на основании пространственных, временных или каузальных связей (каузальность (лат. *causalis*) – т.е. причинность; причинная взаимообусловленность событий во времени). *Только слышно – на улице где-то Одинокая бродит гармонь...* (М.В. Исаковский).

**Многосоюзие** (или полисиндетон) – союзный повтор, объединяющий однородную последовательность слов, словосочетаний или фраз. *И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один.* Библия.

При широком понимании полисиндетона к нему относят повтор любых служебных слов, то есть не только союзов, но и предлогов и частиц: *Сад: ни шажка! Сад: ни глазка! Сад: ни смешка! Сад: ни свистка.*

**Оксюморон** (от греч. «остороумно-глупое») – сочетание противоположных по смыслу слов с целью показать противоречивость, сложность объекта. *Тающая легче снега, я была, как сталь* (М. Цветаева). *Есть тоска веселая в алосях зари* (С. Есенин). *Пуля-дура научи меня жить. Каземат научи меня воли.* (Е. Летов). Главное отличие от антитезы заключается в том, что антитеза противопоставляет разные объек-

ты, оксюморон же приписывает противоположные качества одному предмету или явлению.

**Олицетворение** – разновидность метафоры, перенос по сходству с живого на неживое. *Румяной зарею Покрылся восток* (А.С. Пушкин).

**Паронимия** (от греч. «возле» и «имя») – ассоциативное сближение слов по близкозвучию. *Милому свойственно быть малым* (К.С. Аксаков).

**Парономазия** (от греч. «варьирование слова») – фигура сближения слов по созвучию. *Блестели и пели капели* (А. Белый). В этом случае в одной фразе объединяются слова, звучание которых почти одинаково, а смысл полностью различен.

Так как мнения ученых в вопросе понимания данных терминов расходятся, мы будем считать термины «паронимия» и «парономазия» синонимичными. Отметим, что паронимию принято понимать в узком значении как столкновение паронимов (паронимы – слова, близкие друг другу по звучанию при их семантическом различии (полном или частичном), например время – бремя, апеллировать – оперировать, жестокий – жесткий, эффектный – эффективный и т.п.). Термин «парономазия» употребляют при широком понимании: сближение созвучных слов, как правило, однокоренных, но не обязательно.

Основная функция парономазии проявляется в её «ритмообразующей роли». Особое значение парономазия имеет в поэтической речи. Частным случаем парономазии является рифма (как позиционный тип парономазии).

**Парцелляция** (от итал. «частица») – фигура акцентирования, состоящая в использовании пауз, разрывающих фразу; таким образом одна структура предложения воплощается в нескольких фразах. Экспрессивный синтаксический прием интонационного деления предложения на самостоятельные отрезки, графически выделенные как самостоятельные предложения. *И снова идешь среди воя собак. Своей. Привычной. Поступью. Тигра.* (И. Сельвинский).

**Период** (от греч. «разбирать, рассматривать, изучать») – сложная синтаксическая конструкция, характеризующаяся особой ритмичностью и упорядоченностью частей; сверхсложная фраза как примета нарочито пространной речи. Период характерен для художественного и публицистического стилей.

*Когда волнуется желтеющая нива,  
И свежий лес шумит при звуке ветерка,  
И прячется в саду малиновая слива  
Под тенью сладостной зеленого листка;*

*Когда росой обрызганный душистой,  
Румянным вечером иль утра в час златой,  
Из-под куста мне ландыш серебристый  
Приветливо кивает головой;*

*Когда студеный ключ играет по оврагу  
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,  
Лепечет мне таинственную сагу  
Про мирный край, откуда мчится он, –*

*Тогда смиряется души моей тревога,*

*Тогда расходятся морщины на челе, –  
И счастье я могу постигнуть на земле,  
И в небесах я вижу бога.* (М.Ю. Лермонтов)

**Перифраза** (от греч. «окольная речь») – образное выражение, заменяющее название лица или предмета описанием его существенных свойств или признаков. Отличительная черта перифразы – ее неоднословность. *Корабль пустыни* (верблюду); *лесная флейта* (иволга); *хозяин тайги* (медведь).

**Реминисценция** (от лат. *reminiscentia* «воспоминание») – ассоциативные отсылки к определенному опорному тексту. «Реминисценция (лат. *reminiscentia* – воспоминание) – намеренное или невольное воспроизведение поэтом знакомой фразовой или образной конструкции из другого художественного произведения»

*Я вас любил. Любовь еще* (возможно, что просто боль) *сверлит мои мозги.  
Все разлетелось к черту на куски.  
Я застрелиться пробовал, но сложно с оружием. И далее: виски:  
в который ударить? Портила не дрожь, но задумчивость. Черт! Все не по-людски!*

*Я вас любил так сильно, безнадежно,  
как дай вам Бог другими – но не даст!  
Он, будучи на многое горазд,  
не сотворит – по Пармениду – дважды сей жар в крови, ширококостный хруст,  
чтоб пломбы в пасти плавильсь от жажды коснуться — «бюст» зачеркиваю — уст!*

(И. Бродский «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»)

**Риторический вопрос** (от греч. «оратор») – речевой акт, представляющий собой эмоциональное утверждение в форме вопроса либо вопрос, обращенный к неодушевленному объекту, животному или отсутствующему лицу и потому не предполагающий ответа. *Куда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта?* (А.С. Пушкин). *Где вы, мои друзья, вы, спутники мои? Ужели никогда не зреть соединенья? Ужели иссякнули всех радостей струи?* (В.А. Жуковский).

**Риторическое восклицание** – речевой акт, представляющий собой восклицание как прием выразительной речи. *Как верим верою живую, Как сердцу радостно, светло! Как бы эфирною струей По жилам небо потекло!* (Ф.И. Тютчев).

**Риторическое обращение** – речевой акт, представляющий собой эмоциональное обращение к тому, кто не может дать ответ: к Богу, к отсутствующему, умершему или воображаемому лицу; в комбинации с олицетворением – к предмету: *Перстенец золотой, Ненаглядный, дорогой Светлой памяти любви В очи черные гляди* (А.В. Кольцов), *Приветствую тебя, пустынный уголок!* (А.С. Пушкин); в комбинации с опредмечиванием – к абстракции: *Юность красная! цвести!* (К.Н. Батюшков). Риторическое обращение не следует путать с риторическим восклицанием

**Синекдоха** (от греч. «соотнесение») – разновидность метонимии, состоящая в переносе с целого на часть или с части на целое. *Всё спит: и человек, и зверь, и птица.*

**Синтаксический параллелизм** – композиционный прием, подчеркивающий структурную связь двух или нескольких элементов в художественном произведении, расположенных в смежных фразах, строфах и т.д. и заключающийся в повторе синтаксической конструкции. *Утихает светлый ветер, Наступает серый вечер* (А. Блок).

**Сравнение** – образное выражение, построенное на сопоставлении двух предметов, состояний, обладающих общим признаком.

Мне все равно, каких среди  
Лиц *ощетиниваться* пленным  
Львом, из какой людской среды  
Быть вытесненной – непременно –

В себя, в одиночестве чувств.  
*Камчатским медведем без льдины*  
Где не ужиться (и не тшусь!),  
Где унижаться – мне едино.

(М. Цветаева)

«Платонова не люблю и читать не могу. Как не могу пообедать только икрой, или только медом, или только солью. *Дегтярная вязкость и густота языка – подряд, в едином и очень условном ключе, на пространствах длинной прозы, вызывает рефлекторное отторжение. То, что хорошо, как приправа и нечастый очень сильный элемент, в неограниченных дозах начинает с раздражением восприниматься искусственным, вычурным, специально придуманным*» (М. Веллер).

**Умолчание** (калька лат. «молчу») – сознательная незавершенность предложения, недоговоренность; фигура нарочито неясной речи, состоящая в эмфатическом обрыве высказывания в расчете на то, что его адресат догадается о чем идет речь по ситуации либо по предтексту.

*Ужели, – думает Евгений, –  
Ужель она? Но точно... Нет...  
Как! Из глуши степных селений...»  
И неотвязчивый дорнет  
Он обращает поминутно  
На ту, чей вид напомнил смутно  
Ему забытые черты.*

(А.С. Пушкин)

При умолчании говорящий прерывает речь, будто бы охваченный чувством (страхом, волнением и т.д.) или из стыда, что отличает умолчание от эллипсиса.

**Хиазм** – повтор двух речевых компонентов, сопровождаемый инверсией (перестановкой); «зеркальное отражение». Звуковой хиазм: *схема смеха* (В. Маяковский), лексический: *Стихи отводят от портрета, Портрет отводит от стихов* (А.С. Пушкин); синтаксический: *На светлые воды, на берег отлогий Задумчиво месяц глядит* (И.С. Никитин). Пример каламбурного хиазма: *Мы страдаем не только от сердечной недостаточности, но и от недостаточной сердечности.*

Хиазм часто составляет структурную основу многих афоризмов, пословиц, лозунгов, анекдотов, поскольку служит целям «парадоксального заострения слога».

*Молодец против овец, а против молодца и сам овца* (пословица).

*Лучше колымить на Гондурасе, чем гондурасить на Колыме* (из «Словаря антипословиц» Х. Вальтера и В.М. Мокиенко).

*Писатели – инженеры человеческих душ, а инженеры писательских – критики. Человек использует способ или способ использует человека?* (Славомир Мрожек).

*Ничто так не нуждается в нравственности, как политика, и никто так не ненавидит политику, как нравственные люди* (Ф. Искандер).

Поэты также не обходят вниманием эту фигуру:

Где дождь, где сад – не различить.  
Здесь свадьба двух стихий твориться...  
*Весь сад в дожде! Весь дождь в саду!*  
Погибнут дождь и сад друг в друге...  
(Б. Ахмадулина)

**«Центон** – (от лат. cento – одежда или покрывало, сшитое из разнородных материалов) – род литературной игры, стихотворение, составленное из известных читателю стихов какого-либо одного или нескольких поэтов; строки должны быть подобраны таким образом, чтобы все «лоскутное» стихотворение было объединено каким-то общим смыслом...»

Вот кто-то с горочки спустился  
На ловлю счастья и чинов:  
Наш Костя, кажется, влюбился  
И в смертный бой вести готов.  
Течет шампанское рекою,  
Забыв, что здесь идут бои.  
«Не уходи, побудь со мною.  
Хоть по утру, да на свои!»  
Теперь и сам не рад, что встретил  
Атаки яростные те:  
Старик Державин нас заметил  
На безымянной высоте.

**Эллипсис** (от греч. «выпадение, пропуск») – фигура краткой речи, состоящая в незамещении определенных позиций речевой цепи; пропуск в предложении слова, которое легко подразумевается из контекста. *Татьяна в лес; медведь за нею* (А.С. Пушкин «Евгений Онегин»).

**Эпитет** (от греч. «определение, прозвище») – уточняющее определение, подчиненное задаче художественного изображения и эмоционально-образной интерпретации объекта:

*Яростные* птицы с *огненными* перьями  
Пронеслись над *белыми райскими* преддверьями.  
*Огненные* отблески вспыхнули на мраморе,  
И умчались странницы, улетели за море.  
(В.Я. Брюсов)

**Эпифора** (от греч. «добавление, прибавка», «заключительный») – стилистическая фигура, противоположная анафоре; повторение концовки рече-

вых единиц. Аналогично анафоре в основе эпифоры может лежать единица любого из языковых уровней. В специальной литературе эпифора чаще всего определяется как одинаковое окончание строк в стихе. Эпифора более распространена на уровне слова, т.е. на лексическом уровне. *Вот на берег вышли гости, Царь Салтан зовёт их в гости...* (А.С. Пушкин).

#### ЛИТЕРАТУРА

*Береговская Э.М.* Экспрессивный синтаксис: учебное пособие по спецкурсу. – Смоленск: СГПИ им. К. Маркса, 1984.

#### Данные об авторе:

Галина Анатольевна Авдеева – кандидат филологических наук, доцент Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии (Нижний Тагил).

Адрес: 622031, Нижний Тагил, ул. Красногвардейская, 57/1, к 220.

E-mail: g\_avdeeva\_64@mail.ru

#### About the author:

Galina Anatolyevna Avdeeva is a Candidate of Philology, associate professor of Nizhny Tagil State Social-Educational Academy.

*Джанджакова Е.В.* О разграничении тропов и фигур // Риторика и синтаксические структуры. – Красноярск: КГУ, 1988. С. 112-114.

*Клюев Е.В.* Риторика (Инвенция. Диспозиция. Элюция): Учебное пособие для вузов. – М.: «Издательство ПРИОР», 2001.

*Квятковский А.П.* Школьный поэтический словарь. – М.: Дрофа, 1998.

*Москвин В.П.* Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. 3-е изд., испр. и доп. – Ростов н/Д: Феникс, 2007.

*Хазгеров Т.Г., Ширин Л.С.* Общая риторика: Курс лекций; Словарь риторических приемов / отв.ред. Е.Н. Ширяев. – 2-е изд., перераб. и доп. – Ростов н/Д: Феникс, 1999.

## ИДЕТ УРОК

УДК 821.161.1.09 (Тургенев И.С.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

В.В. Чудновский  
Екатеринбург, Россия

### К ВОПРОСУ О КОНФЛИКТЕ В РОМАНЕ «ОТЦЫ И ДЕТИ»

**Аннотация:** Статья посвящена проблемам школьной практики анализа романа И.С. Тургенева «Отцы и дети». Исследование предлагает новый подход к изучению этого произведения, которое объединяет не один, а несколько конфликтов: идеологический, возрастной, любовный. Автор предлагает инновационную структуру урока, особо подчеркивая неоднозначность выводов и предоставляя фрагменты анализа произведения.

**Ключевые слова:** Тургенев, «Отцы и дети», изучение, анализ, структура урока, конфликт.

V.V. Chudnovskii  
Yekaterinburg, Russia

### TO QUESTION ABOUT THE CONFLICT IN NOVEL “FATHERS AND SONS”

**Abstract:** The article is devoted to problems of school practice of analysis of the novel “Fathers and sons” written by I. Turgenev. The study presents a new approach to this novel which is supposed to embody not only one conflict but several: ideological, generational, inner and love conflicts. The author proposes an innovative lesson structure with a special accent on debatable and analytical parts.

**Keywords:** Turgenev, “Fathers and sons”, learning, analysis, lesson structure, conflict.

Одним из самых трудных для анализа произведений в школьной практике я считаю роман И. Тургенева «Отцы и дети». Классическая советская трактовка проблематики романа как столкновение разночинца-демократа («...если он называется нигилистом, то надо читать: революционером», – любил цитировать самого автора) с либералами-консерваторами до сих пор довлеет над всеми школьными разборами этого произведения. Дети по-прежнему заучивают по интернетовским сборникам сочинений, что сюжет романа – «постоянные споры» или череда споров Базарова с Павлом Петровичем, при этом на вступительных экзаменах сцену дуэли все-таки называют кульминацией идеологического противостояния, ни словом не упоминая ревность.

Надо заметить, что еще в советское время конфликт романа не решались определять четко и безапелляционно. И связано это было с тем, что герой романа не подходил ни под один идеологически определяемый тип, вроде «лишнего человека» или революционера-демократа. Серьезные исследователи советского времени, называя среди прототипов Базарова Чернышевского и Добролюбова, отмечали расплывчатость, «промежуточность» его идеологии, при этом, разумеется, ругая «либералов» за половинчатость и испорченность. Между конфликтом поколений в идеологическом и возрастном смыслах ставился знак равенства: «Тема двух поколений, предопределившая сюжет романа “Отцы и дети”, была подсказана Тургеневу ожесточенной идеологической борьбой между либералами и демократами, которая развернулась в период подготовки крестьянской реформы и нашла широкое отражение в критике и публицистике, являвшейся рупором общественного мнения, эхом прошедшей, происходивших в гущи самой жизни. Вопрос о духе поколений, то есть о людях сороковых и шестидесятых годов, получил особую значимость в этой борьбе, так как был связан с

прямо противоположными представлениями враждующих сторон о путях отмены крепостного права» [Батюто 1972: 13]. Едва ли не самый известный исследователь творчества И.С. Тургенева в 80-е годы прошлого века П.Г. Пустовойт давал философское обобщение проблематики романа: «Тургенев стремился подчеркнуть несостоятельность теоретических воззрений Базарова при столкновении с всеильной жизнью, бесперспективность его как героя переходной эпохи. Тургенев хотел сказать своим романом, что люди, подобные Базарову (такими людьми постепенно Тургенев считал революционеров), порицая деятельность своих предшественников, претендуют на что-то исключительное, большое, но увлекаются теориями, оторванными от жизни и подчас противоречащими естественному ходу событий, вступают в конфликт с самими собой и в результате пасуют перед теми началами, на которые было направлено их отрицание. Таким образом, стремление раскрыть трагизм Базаровых явилось одной из существенных сторон творческого замысла писателя» [Пустовойт 1983: 17].

Гораздо более глубокое содержание конфликта еще в 1968 году почувствовал известный советский литературовед, теоретик романтизма, Ю.В. Манн. Описывая мучительные метания Базарова после его встречи с Одинцовой, разбирая ключевые эпизоды, исследователь обратился к композиции романа, которая отнюдь не заостряет внимания читателя на идеологическом конфликте. Главным конфликтом романа Ю.В. Манн все же считал внутренний конфликт Базарова, полностью, впрочем, определявшийся эпохой. Литературовед попытался выстроить определенную иерархию конфликтов, изображенных Тургеневым: «Простейшая мысль, к которой подводил тургеневский роман, – будто в нем дано столкновение поколений, отцов и детей, людей разного возрастного и культурного типа. Внутри этого

конфликта увидели более острый и для произведения более оправданный конфликт плебея и аристократов. Но и этим не исчерпывается все богатство содержания романа. В глубине его мы явственно различаем большую философскую проблему, и конфликт Базарова с окружающими исполнен высшего значения... Базарову выпала доля пережить начальную стадию нового и, вероятно, самого мучительно-го вида отпадения – отпадения от мира, в котором уже нет Бога» [Манн 2008: 67].

То обстоятельство, что Базаров не может быть отнесен ни к одному конкретному политическому течению, не мешало в советское время «идеологизировать» конфликт. Наоборот, аполитичность тургеневского героя обязательно подчеркивалась: «Бросается в глаза равнодушие Базарова к вопросам государственного устройства, к борьбе вокруг проектов «крестьянской реформы», к революционной пропаганде, к журнальной публицистике, – словом, ко всему тому, вокруг чего концентрировались политические интересы и политическая жизнь русского общества в начале 1860-х годов» [Маркович 1982: 187].

Но именно из этого равнодушия к народным чаяниям и выводили внутренний духовный кризис главного героя романа: «Базаров, переживший любовь, страдания и своеобразную «мировую скорбь», уже не может быть «настоящим человеком» в духе своего идеала – цельным и последовательным разрушителем... Но основать свою жизнь на альтруистических чувствах и традиционных принципах гуманизма Базаров тоже не может – он слишком силен, слишком зол, ...чтобы подчиниться их умиротворяющему духу» [Маркович 1982: 199].

В приведенной цитате автор из 80-х очень мягко освободился от идеологических догм и перевел трагедию главного героя романа в общечеловеческий план. Если это было возможно в далеком семидесятом втором, попытаемся и мы выстроить своеобразную иерархию конфликтов.

Для начала уточним сам термин. В своей школьной практике я исхожу из определения, даваемого литературным энциклопедическим словарем: «Конфликт (от лат. *conflictus* – столкновение) художественный, противоположность, противоречие как принцип взаимоотношений между образами художественного произведения Термин «конфликт» традиционно применяется к драматическому и эпическому родам литературы, к театру и кино, т.е. к изобразительно-динамическим видам искусства. Будучи основой и движущей силой действия, конфликт определяет главные стадии развития сюжета...» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 165].

В романе представлен целый перечень конфликтов: это и вечный конфликт поколений, когда молодость хочет любой ценой доказать свою самостоятельность и самобытность и одновременно похвастаться перед зрелостью своими достижениями, и проблема взаимоотношений между поколениями в переломный исторический момент, когда обостряются вечные и относительно легко разрешимые в эпоху стабильности психологические конфликты. Кроме того, автор ставил перед собой задачу развенчания конкретного идеологического течения, при

этом заставляя читателя посмотреть на мир глазами своего героя, глубоко прочувствовав его мировоззренческие установки.

Традиционно формулируемый конфликт разночинцев и аристократов, казалось бы узко исторический, имеющий отношение к России рубежа 50–60-х гг., на самом деле тоже вечный. Всегда бывают такие исторические моменты, когда смена элит неизбежна, и Базаров как раз попадает в эпоху жажды «социального лифта» и погибает в том числе потому, что для него нет пока еще настоящего поля деятельности «не на медицинском поприще», – так осторожно намекает на общественную деятельность Василий Иванович.

Самой грубой школярской ошибкой следует считать трактовку проблемы этого произведения как столкновение реформаторов и консерваторов. Впервые, Базаров (и тем более Аркадий!) не предлагают никаких реформ. На это указывали все советские литературоведы, изредка объясняя это цензурой, с чем не соглашался Ю. Манн. Во-вторых, и это, на мой взгляд, самое главное, братья Кирсановы не консерваторы: Николай Петрович «сетует» не без гордости, что соседи его прозвали красным, а Павел Петрович называет себя либералом и провозглашает свободу личности высшей ценностью. Беда в том, что они не способны к решительным конструктивным действиям, оттого молодым людям кажется, что их «песенка спета», оттого Базаров объявляет о необходимости «место расчистить». Беззубый либерализм уже не устраивает молодежь, которая временно прячется за естественные науки и физиологию от разговоров о «парламентаризме». Никакой «нигилизм» не объявлял бы себя так открыто, если бы старшее поколение либералов не подготовило для него почву.

Отдельного комментария заслуживает проблема любовного испытания. Разговор о теме любви в романе ни в коем случае нельзя сводить к вопросу, выдерживает ли это испытание Базаров или нет. На мой взгляд, любовный конфликт определяет всю композицию романа, провоцируя все ключевые события романа, и раскрывает как лучшие, так и худшие стороны характеров всех главных героев.

Наконец, есть в романе еще один конфликт, который осторожно обходили в советских монографиях и который выделяют в своем знаменитом сборнике эссе о русской литературе П. Вайль и А. Генис, – это столкновение пафоса разрушения и культуры: «противостоит Базарову не его главный оппонент – Павел Петрович Кирсанов – а уклад, порядок, уважение к которому исповедует Кирсанов («Без принципов, принятых на веру, шагу ступить, дохнуть нельзя»), Тургенев губит Базарова, сталкивая его с самой идеей уклада. Автор проводит своего героя по книге, последовательно устраивая ему экзамены во всех сферах жизни – дружбе, вражде, любви, семейных узах. И Базаров последовательно проваливается всюду. Черда этих испытаний и составляет сюжет романа» [Вайль, Генис 1999: 167].

Обычно систему уроков по роману «Отцы и дети», независимо от профиля класса, я начинаю с абстрактного разговора о причинах конфликтов между поколениями и способах их разрешения. Эта беседа

может занимать минут 20, а иногда затягивается на весь урок. Я всегда стремлюсь идти в рассуждениях с детьми от частного к общему, в случае же с очевидно вечными проблемами я поступаю наоборот. В процессе такой неторопливой беседы выясняется, что дети имеют представление о нескольких причинах проблемы взаимоотношения между поколениями.

Сначала говорят, что родители (они, конечно, виноваты всегда) злоупотребляют властью, стремясь навязать свою точку зрения и не объясняя ее рационально. Детей раздражают постоянные ссылки на жизненный опыт, который приобретался в других экономических и политических условиях. Затем обязательно выходим на привычку многих родителей навязывать детям собственные несбывшиеся мечты – сколько детей, например, мучаются за фортепиано только потому, что их родители так и не добились успеха в музыкальной школе! Больше всего приходится слышать жалобы на постоянный контроль под разными благовидными предложениями (вспомним, как Николай Петрович приезжал к Аркадию в Петербург и знакомился с его друзьями).

Постепенно я подвожу подопечных к мысли об ответственности детей перед родителями и собой. Почему, например, мы считаем себя вправе говорить своим родителям то, что не рискуем сказать своим друзьям? Почему мы не задумываемся, что тоже можем их чему-нибудь научить? Наконец, от понимания точки зрения родителей можно прийти к пониманию точки зрения любого человека, чьи взгляды нам не нравятся. Так осторожно я подвожу детей к мысли о том, что конфликт между поколениями не является неразрешимым сам по себе.

Разговор о реальных отцах и детях постепенно подкрепляется примерами из русской классики. Вспоминаем тему родительских наставлений, начиная с «Поучения Владимира Мономаха» и заканчивая литературой о гражданской войне, когда брат пошел на брата, а сын восстал против отца (например, Григорий Мелехов). Сыновнее послушание, казавшееся в древности абсолютным благом, не всегда полезно. Митрофанушка слушается мать, но чему она его учит? И можно ли ее наставления считать воспитанием? Молчалин в точности выполняет отцовские наставления и покровительственно поучает Чацкого «Не должно мнений нам иметь своих...». Чичиков прилежно соблюдает завет отца: бережет копейку, и даже готов проявлять чудеса аскетизма ради карьеры и «капитала». В том же духе развивает преемственность ценностей Премудрый Пескарь. Напротив, все герои-интеллектуалы, способные к самоанализу, как правило, бунтуют против отцов, как Чацкий, либо лишаются родителей слишком рано, как Онегин, да, пожалуй, и все герои русского романа.

Ближайшая аналогия к роману «Отцы и дети» – комедия «Горе от ума». «Не надобно иного образца, когда в глазах пример отца», «Где, укажите нам, отечества отцы, которых мы должны принять за образцы?», «Ум с сердцем не в ладу», – эти и многие другие крылатые фразы пьесы подходят для характеристики конфликта в романе «Отцы и дети». Личной неприязни между Чацким и Фамусовым пона-

чалу нет, так же и Николая Петровича Базаров называет славным малым, только Павел Петрович ему не понравился с первой встречи. Беглое сопоставление завязок идеологического конфликта приводит к выводу о том, как часто идеология ссорит вполне безобидных людей, вторгается в сферу личных отношений. Если дети приходят к выводу о том, что идеологические различия не должны влиять на личные отношения, особенно между близкими людьми (формулировка приблизительная), я считаю вводный урок состоявшимся.

Конфликт отцов и детей в романе И. Тургенева, на мой взгляд, вообще является второстепенным, фоновым, и решается разными героями по-разному, поскольку определяется их личными качествами. Аркадий – любящий сын и преданный друг. Он искренне пытается объяснить отцу свои взгляды, примирить Базарова с дядей, рассказывая тому о роковой влюбленности Павла Петровича. Беда в том, что Аркадий сам не вполне понимает, что такое «нигилизм» и следует за Базаровым как раз потому, что в нем есть цельность и сила, которых нет у старшего поколения. На примере Аркадия можно объяснить особенность драматического конфликта – столкновение равносильных ценностей. Не раз Аркадию после первой стычки Базарова и Павла Петровича приходится выбирать между любовью к отцу с дядей и дружбой. Именно сходства общечеловеческих ценностей, отсутствие нигилизма очень быстро примиряют Аркадия с отцом, и это кажется неизбежным еще в первых главах.

Иная ситуация у Базарова. Он так же как Аркадий любит своих родителей, стыдливо прикрывая нежную любовь показной развязностью. Идеологического конфликта с ними быть не может, т.к. Василий Иванович, и тем более Арина Власьевна, даже приблизительно не могут представить себе взгляды их сына. Поэтому они стараются говорить о его привычках, о том, что ему нравится и т.д. Строки, где автор изображает попытки Василия Ивановича казаться современным, наполнены жалостью и иронией. Общим местом стало рассуждение о том, что Базарову просто тесно с родителями, что его жизненный опыт больше их и рядом с ним они кажутся детьми. Это действительно так, и этот конфликт неразрешим. Однако оправдывая внезапный отъезд Базарова из родного имения, мы забываем о его внутреннем конфликте, спровоцированном неразделенной любовью – конфликте между гордыней и трезвой ироничной самооценкой, презрением к жизни отцов и человечностью. В полной мере этот конфликт проявляется в споре Базарова с Аркадием «под стогом сена» и в сцене прощания с другом, когда Базаров понимает, что в своей жажде борьбы и разрушения он обречен на одиночество, хотя использует местоимение «наша».

Система уроков по роману «Отцы и дети» выстраивается таким образом, чтобы дети смогли понять и прочувствовать внутренний конфликт главного героя, увидеть его вневременные и сугубо исторические корни. Ниже приводится примерный план системы уроков, посвященных анализу конфликта романа «Отцы и дети». Первый урок пред-

ставляет собой как бы модель, образец драматургии урока в моей системе.

### **Урок 1. Идеологический и личный конфликт.**

Ход работы:

*Уточнение восприятия.*

Работаем с эпизодом главы IV романа – «Приезд Базарова в дом Кирсановых». Находим детали, которые характеризуют отношение Павла Петровича к Базарову и позволяют предугадать развитие конфликта. Обращаем внимание на предметные и портретные детали: «Прокофьич, как бы с недоумением, взял обеими руками базаровскую «одежонку»... / «...одетый в темный английский сьют, модный низенький галстук и лаковые полусапожки, Павел Петрович Кирсанов»; «Николай Петрович представил его Базарову: Павел Петрович слегка наклонил свой гибкий стан и слегка улыбнулся, но руки не подал и даже положил ее обратно в карман» [Тургенев 2008: 18-19] и т.п. «Встречают по одежке» – эта поговорка как нельзя лучше подходит для характеристики нарождающегося конфликта между героями. Шутки Базарова над внешностью Павла Петровича ударяют аристократию в самое сердце – в эстетическое восприятие настоящего денди. Здесь отрицается даже пушкинское «Быть можно дельным человеком / И думать о красе ногтей...». В свою очередь называя презрительно Базарова «волосатым», Кирсанов-старший забывает о длинных волосах Шиллера или Гоголя. Не забудем также, что и у «помещика» Ленского были «кудри черные до плеч», а Онегина соседи прозвали «фармазоном». Делаем вывод о предвзятости суждений как источнике многих конфликтов.

*Постановка учебной задачи:*

Заочный обмен презрительными репликами подобен артподготовке перед решительным наступлением. Автор не случайно называет спор Базарова с Павлом Петровичем «схваткой»: ирония – тоже оружие, и оба героя владеют им в совершенстве, проблема только в том, что Базаров для аристократической иронии глух, а потому неуязвим. Какие цели преследовал автор, подводя своих героев к спору? Предварительные ответы: Аркадий заинтриговал своих родных (и читателя) новым словом – «нигилист» и настало время выяснить его значение, откуда и своеобразное дознание, устроенное Кирсановым-старшим. Кроме позиций героев в этой «схватке» отчетливо проступают их личностные качества (агрессивность, самоуважение, остроумие). Какова же авторская позиция в этом эпизоде: можно ли сказать, что он кому-то сочувствует в большей степени?

Для того чтобы ответить на эти вопросы необходимо проанализировать эпизоды из 6 и 10 глав романа. Важно понять логику бунта Базарова и логику спора (единственного серьезного спора в романе). Опыт показывает: дети вообще не понимают, о чем спорят герои, и неудивительно – те и сами не желают друг друга услышать. Именно в этом и заключается причина развития их конфликта, когда каждый стремится услышать только то, что хочет.

Теперь нужно ввести этот спор в культурно-исторический контекст. Уточняем неожиданную

иронию Павла Петровича по отношению к «германцам»: возможно, он по привычке хочет записать оппонента в «западники», забыв о собственном англоманстве. Убедившись, что Базаров не западник, Павел Петрович злится еще больше. В 10-й главе он называет своего врага «обличителем». На мой взгляд, под обличителями можно понимать журналистов – «очеркистов», тяготеющих к физиологическому очерку. Понятно, что настоящему денди они противны чисто эстетически. Так представитель старшего поколения не понимает молодого человека при искреннем желании разобраться в его взглядах, а тот в принципе НЕ ХОЧЕТ разбираться во взглядах «архаического явления». Осознать бесперспективность нормального диалога в такой ситуации помогает следующая система вопросов, задаваемых в качестве домашней работы и воспроизводимых в разных вариантах на уроке:

1. Найти стадии сюжета в споре, обозначить кульминацию.

2. В какой момент Базаров теряет самообладание, а в какой момент – Павел Петрович?

3. Где ключевые понятия, позволяющие охарактеризовать позиции героев? Например: «...личность должна быть крепка, как скала» [Тургенев 2008: 48] – «коли раздавят, туда и дорога» [Тургенев 2008: 52]. Выстроить тезисы их диалога по-отдельности.

4. Что говорят герои романа в данном эпизоде о традициях, патриотизме, народе, искусстве? Есть ли нечто общее в их взглядах на эти сферы жизни?

В чем противоречия позиции каждого из них?

5. Почему Базаров обижается, когда Павел Петрович называет его обличителем?

6. Как в споре участвуют отец и сын Кирсановы?

7. Как проявляется авторская позиция: где он как бы говорит устами героев, а где иронизирует или сочувствует с помощью ремарок?

8. Кто вызывает большую симпатию чисто субъективно? Кто побеждает в споре? Свой ответ аргументировать ссылками на текст. Какие человеческие качества проявляются у героев романа в этом эпизоде?

Обращаем внимание, что к финалу спора ирония уступает место злобе. Павел Петрович в принципе не может принять, что Базаров принадлежит к новому течению, и пытается его записать то в западники, то в «обличители», то просто упрекает в отсутствии патриотизма и называет в завуалированной форме болваном. Надо заметить, что «нигилист» первый переходит на личности, упрекая Павла Петровича в безделье. Открытым я оставляю вопрос о победе в этом споре.

Особенно важно внимательно прочитать и прокомментировать монолог Базарова, в котором он гневно обличает существующий порядок вещей, категорически отказываясь при этом считать себя обличителем. Вот этот монолог: «А потом мы догадались, что болтать, всё только болтать о наших язвах не стоит труда, что это ведет только к пошлости и доктринерству; мы увидели, что и умники наши, так называемые передовые люди и обличители, никуда не годятся, что мы занимаемся вздором, толкуем о каком-то искусстве, бессознательном творчестве, о

парламентаризме, об адвокатуре и чёрт знает о чем, когда дело идет о насущном хлебе, когда грубейшее суеверие нас душит, когда все наши акционерные общества лопаются единственно оттого, что оказывается недостаток в честных людях, когда самая свобода, о которой хлопочет правительство, едва ли пойдет нам впрок, потому что мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке» [Тургенев 2008: 52]. В советское время здесь пытались увидеть признаки революционности. Отчасти это верно, но для меня важнее другое: почувствовать страстную заинтересованность Базарова в общественной жизни, которая вступит в конфликт с перспективой карьеры уездного лекаря. Конечно, это и авторский взгляд на предреформенную Россию, и в этом смысле монолог Базарова продолжает внутреннюю реплику Аркадия, которую он произносит проезжая по родным местам: «Нет, – подумал Аркадий, – небогатый край этот, не поражает он ни дольством, ни трудолюбием; нельзя, нельзя ему так остаться, преобразования необходимы... но как их исполнить, как приступить?.. [Тургенев 2008: 16]». Выявление авторской позиции позволит нам защитить героя романа от обвинений в излишнем цинизме и агрессивности.

#### *Домашнее задание:*

Материалом следующего урока должен стать анализ эпизода из 13 главы, когда Базаров и Аркадий приезжают в гости к Кукшиной, и хотя вопросы к этому эпизоду образуют отдельный блок, последние из них должны соотноситься с анализом спора. Например:

- что в поведении и портретах Ситникова и Кукшиной подтверждает правоту Павла Петровича?

- почему Базаров говорит по их поводу, что ему «нужны такие олухи»? На какое высказывание Павла Петровича похожа эта реплика?

- что в положении Базарова и Аркадия точно определил Павел Петрович?

#### *Методический комментарий:*

Анализ эпизодов осуществляется в форме эвристической беседы, когда ответ на каждый частный вопрос как бы приближает ее участников к разгадке основного. Дети, разумеется, забывают проблемный вопрос, отвлекаясь на сопоставление реплик персонажей, авторских ремарок. Задача учителя не стесняться напоминать о конечных целях беседы, показывать связь общего и частного, формы и содержания: от антитезы как композиционного приема в изображении характеров к идеологическому и «поколенческому» конфликтам. Начать беседу можно с абстрактного разговора о причинах конфликтов между людьми, чьи интересы напрямую не сталкиваются. Поговорить о значении слова «предубеждение», а затем перейти к проблеме авторской позиции и способах ее проявления в тексте. Когда проблемный вопрос сформулирован, можно обратиться к анализу эпизодов из 6 и 10 глав.

Главный враг школьной литературы – пересказ, поэтому я не боюсь перескакивать с начала спора в его конец, и наоборот. Очень важно смотреть на позиции героев изолированно, а затем сравнивать их, поэтому основные «положения» идеологии Ба-

зарова и Павла Петровича я рекомендую выписывать в таблицу из двух столбиков. Это чисто графически позволяет показать соотнесенность конфликта с композиционным приемом антитезы.

Все промежуточные выводы обязательно записываются и перечитываются в конце урока, чтобы чувствовалась логика рассуждения. Выводы я обычно выстраиваю от частного к общему. В данном случае: от личностной неприязни (уровень бытовой) к эпохе и поколениям (уровень психологический и философский). В финальных выводах мы должны забыть о конкретных именах и фамилиях и рассуждать о людях вообще. Например, «как часто мы забываем о необходимости встать на чужую точку зрения..., о чем впоследствии нам приходится жалеть». Таким образом, по закону кольцевой композиции я возвращаюсь к психологическим закономерностям, с которых начал постановку проблемных вопросов.

### **Урок 2. Базаров и «единомышленники». Предвестник внутреннего конфликта.**

Анализ эпизода «Базаров и Аркадий в гостях у Кукшиной» вновь открывает связь между антитезой и конфликтом. Сравнивая портретные детали и реплики Базарова – Аркадия с одной стороны и Кукшиной – Ситникова – с другой, дети приходят к выводу о наигранном нигилизме скучающей «дворяночки» и рвущегося в аристократы сына откупщика. Их поведение доказывает правоту Павла Петровича, утверждавшего по сути, что «нигилизм» – только красивое слово, прикрывающее невежество. Здесь можно провести параллель с Репетиловым и Чацким и впервые сказать об одиночестве Базарова.

### **Урок 3-4. Развитие внутреннего конфликта Базарова.**

Рассуждаем вначале о противопоставлении книг «Kraft und Stoff» и «Цыган» Пушкина, выходим на ложный конфликт романтиков и нигилистов. Кажется бы, подтверждением этого конфликта является антитеза портретов Одинцовой глазами автора и Базарова, с его нарочитым физиологизмом. Затем проследиваем изменение в манерах и речи Базарова, когда он постепенно влюбляется в Одинцову. «Вывожу» учеников на главный, с моей точки зрения диалог цитат. Вот, что сказано о Павле Петровиче после эпизода спора: «...в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски-сухая и страстная, на французский лад мизантропическая душа...» [Тургенев 2008: 57]. А вот начало внутренней духовной борьбы Базарова: «В разговорах с Анной Сергеевной он еще больше прежнего высказывал свое равнодушное презрение ко всему романтическому; а оставшись наедине, он с негодованием сознавал романтика в самом себе» [Тургенев 2008: 87]. Как не порассуждать теперь о предвзятости суждений: аристократ не значит романтик, а разночинец – не значит материалист.

### **Урок 5-6. Признание и ссора. Высвобождение хаоса.**

На этом занятии, как правило, сопоставляются две очень большие и важные сцены: признание в любви Базарова Одинцовой и его ссора с Аркадием.

Это позволяет раскрыть противоречия в характере главного героя. Он признается в любви словно объявляет войну, полагает, что отказ унижает его, совершенно по-юношески посчитав его поражением: «Одинцова протянула вперед обе руки, а Базаров уперся лбом в стекло окна. Он задыхался; всё тело его видимо трепетало. Но это было не трепетание юношеской робости, не сладкий ужас первого признания овладел им: это страсть в нем билась, сильная и тяжелая – страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей» [Тургенев 2008: 98].

Вместе с тем Базаров по-прежнему ироничен и не понимает, что крах нигилизма уже наступил. Кульминацией духовного кризиса я считаю эпизод ссоры, т.к. здесь «природное» и «наносное» проявляются в контрастных высказываниях героя. Сначала он проговаривается: «Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет». Через несколько реплик как будто спохватывается: «Когда я встречу человека, который не спасовал бы передо мною, – проговорил он с расстановкой, – тогда я изменю свое мнение о самом себе». Весь этот диалог можно записать таблицей с заголовками «проницательный романтик – горделивый нигилист». Но после различий ищем сходства: в обоих эпизодах кульминацией будет высвобождение разрушительной энергии. Сравним «страсть, похожую на злобу», в эпизоде признания и злобу, когда Базаров пытается подражаться с Аркадием. Из-за непримиримых противоречий рождается страсть, испепеляющая изнутри.

#### **Урок 6-7. Пародия на рыцарский роман.**

Обращает на себя внимание возрастающий пародийный элемент в изображении дальнейшего духовного кризиса Базарова. Анализ эпизода дуэли приводит учащихся к двум открытиям. Одно «позитивное»: примирение идеологических противников возможно. Особое внимание я уделяю ревности, поскольку это позволяет вновь отделить мировоззренческий конфликт от личностного. Другое открытие – печальное: у Базарова нет не только единомышленников, но и настоящих врагов. Душевная пустота заставляет его нагрубить другу при окончательном прощании, кривляться перед крестьянами, с которыми он раньше легко находил общий язык, и наконец – не заметить рокового пореза. После такой трактовки дуэли, как правило, полезно обосновать другую точку зрения – П. Вайль и А. Генис считали:

#### **Данные об авторе:**

Вадим Викторович Чудновский – учитель высшей категории, сотрудник кафедры филологии Специализированного учебно-научного центра Уральского федерального университета (Екатеринбург).

Адрес: 620137, г. Екатеринбург, ул. Данилы Зверева, 30.

E-mail: vadim.chudnovskiy @yandex.ru

#### **About the author:**

Vadim Victorovitch Chudnovskii – Teacher, Employee of the Philology of the Specialized Education and Research Center (a School) of the Ural Federal University (Ekaterinburg).

«пафос разрушения и переустройства настолько неприемлем для Тургенева, что он заставляет Базарова в конце концов вчистую проиграть Кирсанову» [Вайль, Генис 1999: 169].

#### **Урок 8. Проблема трактовки финала.**

Здесь возможна дискуссия на тему «закономерности» гибели Базарова, является ли она случайностью или самоубийством. Я привожу точку зрения Д.И. Писарева, считавшего, что герой Тургенева остается материалистом и бунтарем до конца, и обращая внимание на его лучшие качества, которые проявляются в последних главах. В любом случае, смерть Базарова становится следствием не столько конфликта с обществом, сколько результатом внутреннего конфликта, что сближает его с трагическими героями Шекспира (у И.С. Тургенева было особое отношение к этому автору – вспомним повесть «Степной король Лир»)

Разумеется, почти на каждом уроке затрагивается любовный конфликт романа. Именно коллизия неразделенной любви высвобождает ту страшную разрушительную энергию, которая становится для Базарова неуправляемой. Я стремлюсь показать любовный конфликт как часть общего конфликта Базарова с природой (знаменитое «не храм, а мастерская»). В наказание за дерзость и вульгарный материализм автор проводит своего героя через испытание любовью, которое порождает в нем конфликт с самим собой. Главной целью системы уроков по роману «Отцы и дети» мне представляется осознание своеобразной иерархии конфликтов, где основное столкновение будет спровоцировано высокомерной претензией Базарова на знание простых, как ему представляется, законов природы. Конфликт же «отцов» и «детей» обретает в таком контексте философское, а не бытовое и тем более – не узко историческое значение.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

- Батюто А.* Тургенев–романист. – Л.: Наука, 1972.  
*Вайль П., Генис А.* Родная речь: Уроки изящной словесности. – М. Изд-во Независимая Газета, 1991.  
*Маркович В.М.* И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1982.  
*Манн В.* Тургенев и другие. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2008.  
 Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987.  
*Пустовойт П.Г.* Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». – М.: Просвещение, 1983.  
*Тургенев И.С.* Отцы и дети. – СПб.: Наука, 2008.

## МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

УДК 821.161.1.09 (Пушкин А.С.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

А.М. Сапир  
Мэйн, США

### «К НЕМУ И ПТИЦА НЕ ЛЕТИТ...» (АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ А.С. ПУШКИНА «АНЧАР»)

**Аннотация.** В статье рассматривается конфликт, присущий человечеству, разделённому на «бедных рабов» и «непобедимых владык». В центре внимания образы и тропы, которые делают этот конфликт содержанием художественного мира стихотворения: образ анчара – «древа яда», звуковая аранжировка; контраст и сходство между «бедным рабом» и «непобедимым владыкой». Рассматривается также пафос стихотворения, который видится в неприятии Пушкиным деспотии и рабства, в одинаковой степени являющихся орудиями смерти.

**Ключевые слова:** Пушкин, «Анчар», звуковая аранжировка, «бедный раб» и «непобедимый владыка», «древо яда», деспотия и рабство, вечный конфликт.

A.M. Sapir  
Maine, USA

### “K NEMY I PTICA NE LETIT...” (ANALYSIS OF THE A.S. PUSHKIN'S POEM “ANTIAR”)

**Abstract:** In the article the author discusses an everlasting conflict between “poor slave” and “unconquerable lord” inherent to humankind. Tropes and images, which reveal the conflict in the heart of the poem’s poetic world (an image of the antiar as “poisonous tree”); a sound arrangement of the poem; the contrast and similarity between “poor slave” and “unconquerable lord” are in the spotlight of the article. Besides, the author analyzes the meaning of the poem, which is in Pushkin’s rejection of despotism and slavery as weapons of death.

**Keywords:** A. Pushkin, “Antiar”, sound arrangement of the poem, “poor slave” and “unconquerable lord”, “a poisonous tree”, slavery and despotism, everlasting conflict.

«Анчар» – одно из самых известных стихотворений зрелого А.Пушкина.

Впервые оно было опубликовано в альманахе «Северные цветы» на 1832 г. (в конце декабря 1831 г.). Бессменным редактором издания был А. Дельвиг, но этот номер альманаха был подготовлен и выпущен А. Пушкиным после смерти А. Дельвига – как дань памяти самому близкому и задушевному другу, которого Пушкин ценил к тому же и как поэта, и как редактора...

Напомним текст стихотворения.

#### Анчар\*

В пустыне чахлой и скупой,  
На почве, зноем раскаленной,  
Анчар, как грозный часовой,  
Стоит один во всей вселенной.  
Природа жаждущих степей  
Его в день гнева породила,  
И зелень мёртвую ветвей  
И корни ядом напоила.  
Яд каплет сквозь его кору,  
К полудню растопясь от зною,  
И застывает ввечеру  
Густой прозрачною смолою.  
К нему и птица не летит,  
И тигр нейдёт: лишь вихорь чёрный  
На древо смерти набезит –  
И мчитя прочь, уже тлетворный.  
И, если туча оросит,  
Блуждая, лист его дремучий,  
С его ветвей, уж ядовит,  
Стекает дождь в песок горючий.  
Но человека человек

Послал к анчару властным взглядом:

И тот послушно в путь потек,  
И к утру возвратился с ядом.  
Принёс он смертную смолу  
Да ветвь с увядшими листьями,  
И пот по бледному челу  
Струился холодными ручьями.  
Принёс – и ослабел и лёг  
Под сводом шалаша на лыки,  
И умер бедный раб у ног  
Непобедимого владыки.  
А князь тем ядом напитал  
Свои послушливые стрелы  
И с ними гибель разослал  
К соседям в чуждые пределы.

\*Анчар – древо яда (примечание А. Пушкина)  
[Пушкин 1957: 82-83]

Публикация стихотворения имеет свою историю. Вопросы времени и места написания, последовательности публикации проанализированы выдающимися пушкиноведами: Н.В. Измайловым, Д.Д. Благим, Ю.М. Лотманом и др., имевшими возможность держать в руках и исследовать черновики Пушкина.

Пушкиноведа яростно спорят о том, почему возникла и возобладала традиция печатать слово «князь» в последней строфе стихотворения вместо слова «царь», как было напечатано в альманахе (в первой публикации) и спустя несколько дней в отдельной брошюре (во второй публикации, обе одобрены общей цензурой). Спорят о том, сам ли Пуш-

кин внёс поправку, и было ли это актом творческой воли, как считает Н.В. Измайлов, или было сделано под давлением власти предержавшей в лице Бенкендорфа, как считает Д.Д. Благой. Наконец, есть третий вопрос, разделивший пушкинистов: влияет ли и, если влияет, то как, эта замена на общий замысел стихотворения. Свою точку зрения на поставленные вопросы я выскажу и постараюсь обосновать в ходе анализа стихотворения.

Испросив «соизволение» общей цензуры на публикацию стихотворения, написанного ещё 3 года назад, Пушкин не «испросил **высочайшего** (выделено мной – А.С.) позволения на неё», что вызвало раздражение шефа жандармов Бенкендорфа, бывшего посредником между императором Николаем I и поэтом. Его нападки и придирки были, как всегда, «оскорбительными выговорами и грубостью»<sup>1</sup>. Насторожило власть слово «царь». Пушкину в очередной раз пришлось оправдываться и объясняться. Мне представляются убедительными рассуждения Д.Д. Благого о том, что сам Пушкин из двух вариантов, существовавших на равных в черновиках, – «князь» и «царь» – предпочитал второй. Слово, раздражившее власть, он вынужден был заменить. Но, пойдя на эту замену, он протестовал против примитивного истолкования его стихов, как политических аллюзий. Об этом свидетельствует черновик письма, адресованного Бенкендорфу: «...обвинения в применениях (sic) и подразумеваемых не имеют ни границ, ни оправданий, если под словом *дерево* (выделено Пушкиным – А.С.) будут разуметь конституцию, а под словом *стрела* (выделено Пушкиным – А.С.) самодержавие» [Пушкин 1935: 70]. И действительно: вся работа над черновиками, над кристаллизацией замысла, шла в ином направлении. Об этом речь ниже.

Существуют споры и об источниках стихотворения, о том, каким образом легенда о «древе яда» стала достоянием поэта. Среди литературных источников называют имена Байрона, упоминавшего подобном растении, малоизвестного английского драматурга Джорджа Кольмана, написавшего пьесу «Дерево яда», некоего Эразма Дарвина и Кольриджа – в связи с тем, что в одной из черновых рукописей Пушкин предпослал стихотворению в качестве эпиграфа слова из его трагедии «Озарио» (впоследствии получившей название «Раскаяние»): «*It is a poison-tree that pierced to the inmost Weeps only tears of poison*», – который был снят при напечатании (В переводе Д. Благого эпиграф звучит так: «пронизывающая отраву», исходящая от дерева яда, «плачущего только ядовитыми слезами»). Но, скорее всего, Д.Д. Благой прав, полагая, что у всех названных поэтов, в том числе и у Пушкина, был общий источник: сообщение врача голландской Ост-Индской компании Ф.П. Фурша (Foersh) о древе яда, растущем на острове Ява. Оно было опубликовано в 1783 г. в распространённом английском жур-

нале «London Magazine» и многократно переводилось на другие языки. На русском языке оно печаталось в двух периодических изданиях, имевшихся в библиотеке Пушкина [Благой 1967: 190-193].

Пушкин был знаком и с теми статьями, где говорилось о том, что Фурш преувеличил ядовитость дерева смерти. В одной из подобных статей, напечатанной в «Петербургской газете», Пушкин почерпнул ботаническое название дерева яда – «Uras Antiar, или Antiaris Toxicaria». Это название зафиксировано в его черновиках, а название, под которым нам известно стихотворение, АНЧАР, принадлежит самому Пушкину. Но, даже зная о том, что анчар не столь ядовит, как сообщает о том Фурш, Пушкин, во-первых, воспользовался его статьёй как документом, а во-вторых, в стихах он усиливает ядовитость растения по сравнению даже с описанием Фурша. Можно предположить, что уже на начальной стадии работы над образом «древа яда» Пушкина увлёк «звукообраз» (выражение Д. Благого) названия – А Н Ч А Р (сочетание согласных Н - Ч - Р).

Для понимания стихотворения имеет значение и вопрос о душевном состоянии поэта в период написания стихотворения. Работа над ним была начата, как показывают черновики, в конце августа – в начале сентября. Под стихотворением стоит дата окончания – 9 ноября 1828 г. и место написания – Малинки. Здесь, в Тверском поместье Вульфов, Пушкин живёт с октября до декабря (в начале января 1829 г. он снова посетит Малинки, откуда отправится в Петербург). Годы 1826-1829 ознаменовались частыми перемещениями Пушкина, «охотой к перемене мест, весьма мучительным свойством», «добровольным крестом» немногих. «Кривая» его маршрутов напоминает температурную кривую больного лихорадкой, и это не случайно. Душевный непокой гонит его с места на место, заставляет подавать прошения с просьбой уехать в длительное путешествие – за границу или на Кавказ. На все просьбы он получает отказ и, наконец, без разрешения едет в 1829 г. в действующую армию. Он бежит от неразрешимых противоречий, от двусмысленности своего положения. Поэт, обласканный самим Николаем I и названный «умнейшим человеком России» во время аудиенции 1826 г., казался бы, огражденный от нападков цензуры, поскольку царь вызвался быть его цензором, чем далее, тем более становился зависимым от мелочной и неумной опеки Бенкендорфа, от попыток привлечь его гений на службу «царю и отечеству», от непрерывной слежки и донесений, в результате которых одно за другим возникали подозрения в неблагонадёжности или «афеизме» и велись следствия: то по поводу авторства «Гаврилады», то по поводу обстоятельств написания стихотворения «Андрей Шень», то по поводу публикаций без предварительного одобрения их царём. Отношения с властью становились унижительными и тягостными. Пушкин ощущал себя заложником царской милости. Перипетии личной жизни, душевные неурядицы влияли на творчество, но окончательный замысел «Анчара» не сводится к простому отображению душевного состояния поэта в определённый момент его жизни. Собственные

<sup>1</sup> Такими словами после гибели поэта охарактеризовал В.А. Жуковский в черновике письма к шефу жандармов Бенкендорфу тон его писем к Пушкину и разговоров с поэтом [Скрынников 1999: 308].

переживания, как часто бывало у Пушкина, оказалась поводом к всеохватным раздумьям над современным ему мироустройством, местом в нём человека. И, как оказалось, пушкинские раздумья можно экстраполировать и на другие эпохи.

Итак, нестабильность положения: прощён? опальный? вне подозрений? на подозрении? – сказана на тех текстовых изменениях, о которых говорилось выше. Но основной конфликт и сюжет остались без изменения. Все правки (а их около 200, не было много) Пушкин сделал ещё до публикации.

Войдём же в мир стихотворения, постараемся «читать медленно», чтобы не упустить ни единой детали, способной раскрыть одно из самых «мрачных и загадочных творений Пушкина» – «Анчар, дерево яда».

Фабула стихотворения выстроена по законам драматургии: завязка (она же экспозиция), развитие действия (имеющее свою драматургию) и стремительная развязка. Но перед нами не драматическое произведение, а лирическое стихотворение, где нет приёмов, свойственных драме, но есть свои, присущие лирике с её «теснотой стихового ряда». Внешнее строение «Анчара» просто: 9 строф, из которых 5 (больше половины) посвящены описанию анчара, убийственной силе его яда. Три следующие строфы – «рассказ» о рабе, посланном владыкой за ядом, добывшем и принесшем его, а затем умершем от соприкосновения с «древом яда». И последняя строфа – о том, зачем же понадобился яд владыке. На наш взгляд, в стихотворении чётко выделены три части, хотя традиционные исследователи говорят о двух. Постараюсь обосновать свою точку зрения. Итак, соотношение между частями 5 – 3 – 1 строго выверенное, и даже на поверхностный взгляд, заметно усиление динамики внутреннего сюжета от первой к последней части.

Начнем с заглавия, роль которого не сводится только к обозначению темы стихотворения. Пушкина, с его абсолютным поэтическим слухом, привлекло звучание слова, составляющие название согласные [Н-Ч-Р]. Не случайно они «растеклись» по всему стихотворению, пропитали его, словно капли яда. Аллитерации становятся особенно ощутимыми, когда читаешь стихотворение вслух. Не в этой ли возможности усилить ядовитость анчара с помощью звуковой аранжировки надо искать объяснение того, что, зная об умеренной ядовитости растения, Пушкин оставляет название «анчар» как тему, как имя одного из главных героев, наконец, как камертон, задающий тональность всему стихотворению?

О том, как постепенно вживался Пушкин в замысел, как менял уже законченные строки, чтобы замысел стал очевиднее, как стихотворение становилось всё целеустремлённее в своём движении к трагическому финалу, говорят черновики стихотворения. Посмотрим, в каком направлении и как изменялся замысел.

В одном из первых вариантов читаем: «Под небом Африки моей...» В окончательном тексте: «В пустыне чахлой и скупой...» Конкретное и даже «автобиографическое» обозначение места действия заменено предельно обобщённым и всеобщим, что

заставляет не согласиться с Н.В. Измайловым, утверждавшим, что Пушкин старался придать «Анчару» «вполне конкретные, этнографически локализованные черты» [Измайлов 1927: 3-14], поскольку стихотворение написано «в духе Восточной легенды, а не отвлечённой аллегии» [Там же]. Пушкин действительно протестовал против того, чтобы в его стихотворении искали аллегию, но это не лишало стихотворение многозначности. Опираясь поэт не столько на легенду, сколько на сведения, почерпнутые в научно-популярном журнале, которые он рассматривал как документ.

Первые 5 строф стихотворения – это тщательное, шаг за шагом, штрих за штрихом, созидание образа анчара. Как в работе скульптора – отсекаание лишнего. Так, в одной из первых редакций образ анчара занимал шесть строф (тигр и птица были в одной строфе, а «вихорь чёрный» – в другой), в 6-й строфе и тигр, и птица шли к дереву яда, соприкасались с ним и гибли. В окончательном тексте «к нему и птица не летит, и тигр нейдёт», «лишь вихорь чёрный на дерево смерти набежит и мчится прочь, уже тлетворный...» Описание не только стало динамичней, сократившись до 5 строф, более явственно обозначился важнейший для Пушкина сквозной мотив антитезы смерти как случайности и смерти, предопределённой в результате умысла. Тигр и птица «нейдут» к анчару и тем спасаются от смерти, но «вихорь чёрный» входит в соприкосновение с деревом яда, и сам становится смертельным для всех, кто случайно или по чьей-то воле столкнётся с ним. Таким же становится и дождь, обычно живительный для пустыни, для «жаждущих степей»: *«И если туча оросит, Блуждая, лист его дремучий, С его ветвей, уж ядовит, Стекает дождь в песок горячий»*. Анчар под пером Пушкина обретает черты, свойственные **орудию** смерти.

Образ анчара становится более осязаемым, если мы всмотримся в пейзаж, центром которого является «дерево яда». И вот тут обнаруживаются интересные вещи: индивидуализированный пейзаж, то есть такой, какой «нужен» поэту, чтобы раскрыть сущность героя конкретного стихотворения, появляется в мировой литературе как раз в 10–20-е гг. XIX века, а в русской литературе – именно у Пушкина. Сошлюсь на исследования теоретика литературы В.И. Хализева. Отметив, что в данный период «характер пейзажа заметно изменился», он продолжает: «Образы природы отныне уже не подвластны предначертанным законам жанра и стиля, неким правилам: они каждый раз рождаются заново, предстывая неожиданными и смелыми <...>. Речь идёт не об универсальной сути природы и её феноменов, а об её неповторимо единичных проявлениях: о том, что видимо, слышимо, ощущаемо именно здесь и сейчас, – о том в природе, что откликается на данное душевное движение и состояние человека и его порождает» [Хализев 2000: 208]. Одним словом, перед нами не условно-романтический или классицистический пейзаж, не пейзаж, обязательный для элегии или батальных сцен, наконец, это не пейзаж, нарисованный на «заднике» и создающий условный фон, а пейзаж, выдвинутый на первый план, и объ-

единенный с героем (анчаром) сложными отношениями взаимопроникновения и взаимовлияния. Значит, перед нами стоит задача – понять, как данный неповторимый пейзаж помогает осуществить замысел стихотворения.

Главные особенности пейзажа в пушкинском стихотворении – лаконичность и выразительность. Основные средства изображения – эпитет и крупный план. Эпитет, помимо описательной, несёт оценочную, смысловую нагрузку. Весь ассоциативный ряд, выстроенный Пушкиным, выявляет отличительное свойство пейзажа – он враждебен жизни, он – средоточие смерти. Поэтому пустыня не просто «чахлая», а «скупая», анчар «порождён» «природой жаждущих степей» «в день гнева» как **орудие** возмездия и смерти. Не для жизни – поэтому у него «зелень мёртвая ветвей»<sup>2</sup> и «напитанные» ядом корни. Смерть, притаившаяся в анчаре как потенция, передаётся также избытком слов, синонимичных этому слову: «зелень мёртвая ветвей», «вихорь чёрный», «древо смерти», «мчится <...> уже тлетворный», «смертная смола». Пушкин сознательно выстраивал синонимический ряд: об этом говорит замена в последнем случае эпитета «анчарная смола» на «смертную смолу».

Ещё одну, очень важную роль эпитета исследует И.И. Ковтунова в своей работе «Синтаксис поэтического текста», говоря об «особом употреблении определений – качественных прилагательных в поэтических текстах», о «первостепенной роли признака в построении поэтического образа»: «Прилагательное часто относится по смыслу не к тому (или не только к тому) слову, с которым оно связано синтаксически. Признак, выраженный прилагательным, может определять атмосферу всего стихотворения» [Ковтунова 2006]. Таким определением считает исследователь эпитет «чёрный» («лишь вихорь чёрный на древо смерти набегит и мчится прочь, уже тлетворный»). Оно «относится не только к слову вихорь, но и к событию, описанному в тексте». И далее Ковтунова говорит о согласных звуках, составляющих слово «анчар» (Н-Ч-Р), как о звуках, которые «разлиты по всему тексту, начиная с заглавия». Независимо друг от друга анализируя звуковую организацию «Анчара», подходя к этому с разных сторон, мы с уважаемой коллегой пришли к единому выводу о том, что в стихотворении есть «ключевое слово», содержащее «звукоряд» (даже использовали одно и то же слово при анализе – звуки «разлиты»), но И.И. Ковтунова считает таким словом эпитет «чёрный» (в 4-й строфе, в середине стихотворения), а я таким словом считаю вынесенное в заглавие. Может, следует говорить о двух ключевых словах, равно удалённых друг от друга и от финала стихотворения?

Убедительным и страшным выглядит графический образ анчара: «как грозный часовой, стоит один во всей вселенной». Пушкин прибегает к крупному плану, тем самым подчёркивая значи-

мость образа. Главное свойство анчара – быть орудием смерти – при таком изображении становится особенно выпуклым. Обратим внимание и на использование категории времени в первой части стихотворения. О «порождении» природой древа яда говорится в прошедшем времени, но о его свойствах – только в настоящем, тем самым подчёркивается экзистенциальная сущность этих свойств.

Изображённая таким образом жизнь природы (в данном случае – смерть, царящая в природе) соотносится с состоянием человека, в том числе и лирического повествователя, и читателя, обретает статус всеобщего закона. Итак, в первой части стихотворения главным персонажем является образ анчара – «грозного часового», слепого орудия мести природы.

Столь же внимательно рассмотрим вторую часть. Некогда Н.В. Гоголь писал о слове Пушкина: «В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт» [Гоголь 1952: 55] Нам предстоит увидеть эту «бездну пространства» и в 3-х (всего в трёх!) строфах, и в отдельном слове.

Вторая часть стихотворения начинается противительным союзом НО: «Но человека человек...» Союз НО пишу большими буквами, так как всегда при чтении этой части ощущаю особую выразительность союза-предостережения, союза-предвосхищения. Союз, конечно же, прежде всего, выполняет свою грамматическую роль: он начинает собой новую часть стихотворения. Из всех значений противительного союза НО, мне кажется, Пушкин имел в виду следующее: «Соединяет два предложения, одно из которых выражает несоответствие тому, что выражено в другом и противоречит ожидаемому <...> соответствует по значению словам: а, однако» [Словарь русского языка 1982: 503]. Действительно, владыка, «право имеющий» (по слову Достоевского, оно уместно здесь, потому что писатель анализирует ту же систему отношений), посылает раба – «тварь дрожащую» (по слову того же Достоевского) в эту безжизненную и смертельную для жизни пустыню. Мы ещё не знаем о глобальных планах владыки и о той роли, которая отводится в них рабу и яду, но мы уже содрогнулись: ведь раб послан на верную смерть.

Однако помимо грамматической союз выполняет и другую, не менее важную роль – он как бы становится началом отсчёта огромного периода развития цивилизации. Её обозрение – от начала к концу – уместилось в трёх пушкинских строфах. Слова «человека человек» относятся ко времени, когда существовал «природный» (или «нравственный») человек, и отношения между людьми были отношениями равенства. А завершается вторая часть стихотворения не менее выразительным противопоставлением: «И умер бедный раб у ног непобедимого владыки». Необычайно емкая антитеза заключена в заключительных строках: непобедимый<sup>3</sup> у Пушкина – «повелевающий», «не знающий

<sup>2</sup> Д.Д. Благой обратил внимание на то, что неживому приданы свойства живого благодаря эпитету «скупой». Он же обратил внимание на данный оксюморон.

<sup>3</sup> В беловой рукописи было: «самодержавный». Слова «непобедимый» и «бедный» исторически имели общий корень – «бед».

противодействия», и по контрасту с ним – раб, умерший в самой что ни на есть униженной позе, – «у ног непобедимого владыки».

Черновики показывают, что Пушкин долго и упорно добивался этого контраста, что он делал его зримым и очевидным, отбрасывая вариант за вариантом. Так, в первом из них владыка отдавал приказ рабу, отправляя его на верную смерть за ядом; во втором – владыка посылал раба за ядом «властным жестом». В окончательном он ограничился «властным взглядом». Смысл работы Пушкина ясен: усилить в характере раба покорность, в характере владыки – мотив повеления, не знающего отпора. В этой сцене всё важно. И то, что раб «послушно» пошёл, и то, что он не пошёл даже, а «потек», как нечто неодушевлённое, как тот же дождь, напоённый ядом, о котором сказано, что он «стекает». Обратим внимание на звуковую аранжировку этой сцены, она несколько отличается по сравнению с аранжировкой всего стихотворения: в ней обилие глухих согласных призвано передать «послушность» раба. Сцена смерти тоже далась Пушкину не сразу. Первоначально было:

Принёс – и весь он изнемог,  
И лёг он, испуская крики.  
И умер смелый раб у ног  
Непобедимого владыки.

«Тихая» смерть в окончательном тексте более подходит «послушному» рабу. В громкой смерти есть вызов, в тихой этого вызова нет, а есть та же покорность судьбе, что и в послушании. Почувствовал Пушкин и несоответствие эпитета «смелый» всей ситуации, заменив его эпитетом «бедный». Таким образом, поэт выстроил целую философию отношений раба и господина, без которой замысел стихотворения не был бы реализован. В изображении расстановки сил, в противопоставлении владыки и раба особую роль играет портрет, вернее, те детали портрета, которые вводит поэт. Единственная, и оттого особо выразительная, деталь в портрете владыки – «властный взгляд», в портрете раба – акт послушания («послушно в путь потек») и покорности смерти («и умер бедный раб у ног непобедимого владыки»). Отсутствие развёрнутого портрета, «особых примет» способствует максимальному обобщению: не данный раб и не данный владыка, а раб вообще (на все времена) и владыка вообще (тоже на все времена).

Поэт прибегает к крупному плану: на какое-то время выделена фигура раба, сначала она вызывает жалость, а потом презрение. Заключительная сцена смерти раба в позе, лишённой человеческого достоинства, лишь подчёркивает всевластие владыки. Не случайно в ней присутствует вторая деталь портрета властелина – его ноги, вдруг выступившие крупным планом. У этих ног умирает «бедный раб».

Когда пытаешься обозреть пространство и время второй части, поражаешься способности поэта сжимать огромные масштабы до ёмкой и сжатой картины. Ведь время второй части – это века, длительный процесс, в пределах жизни поэта ещё не

завершившийся, это, по сути, обзор всей истории цивилизации, которую Пушкин сумел обобщить. Подобно тому, как слова общего корня «бедный» и «непобедимый» в процессе эволюции разошлись и стали антонимами, так превратились в свою противоположность первоначально равные друг другу «человек и человек». В этой части история уходит в даль веков, в прошлое, и в такую же даль – в будущее. Глаголов будущего времени нет в этой части, но есть предвосхищение его, прогноз, вытекающий из логики развития истории.

В рассмотренной части развивается и углубляется мотив случайности и закономерности. Действия владыки не случайны, они закономерны и вытекают из его всевластия: он посылает за ядом раба, зная, что «бедный раб» умрёт. Он безраздельно распоряжается его жизнью. В «послушности» раба Пушкин видит трагедию не отдельного человека, но трагедию рабства и рабской зависимости вообще. Исполняя безропотно волю владыки, раб становится ОРУДИЕМ смерти, как сам яд, как анчар.

Вывод Пушкина о том, что владыка и раб – не-расторжимые звенья одной системы, что без раба нет владыки, что раб всегда слепое орудие владыки и пособник зла, – верен не только в отношении того времени, которое для поэта было прошлым и настоящим, но верен и для будущего. Это истина на все времена.

Данный вывод подкрепляется развитием сюжета, вошедшего в заключительную фазу. Речь идёт о последней части стихотворения, занимающей всего одну строфу.

Так для чего же понадобился владыке яд, для чего он посылал на смерть раба?

А князь тем ядом напитал  
Свои послушливые стрелы  
И с ними гибель разослал  
К соседям в чуждые пределы.

Пойдём в медленном чтении от более простого к более сложному. Обращает на себя внимание эпитет «послушливый» по отношению к стрелам. «Послушливые стрелы», как и раб, который «послушно в путь потек», исполняют волю князя, они – слепое орудие мести, пособники зла. Образ анчара присутствует в этой строфе опосредованно: стрелы, на которых его яд, несут гибель «соседям в чуждые пределы». Заключительная строфа дорисовывает картину всемирного зла: рождённое «в день гнева» древо, «напоённое» ядом, уже невольно приносило смерть всем, кто случайно соприкасался с ним. Но сейчас анчар убивает по воле человека – «непобедимого владыки», «напитавшего» ядом стрелы. А принёс этот яд «послушный» раб, заслуживший смерть своим послушанием.

Заключительная часть-строфа начинается с противительного союза «а», «указывающего на уступительный характер противопоставления <...> соответствующего по значению словам: тем не менее, всё-таки, однако» [Словарь русского языка 1981: 17]. Переход между второй и третьей частями стихотворения может быть прочитан следующим

образом: для «непобедимого владыки» жизнь «бедного раба» и его гибель сами по себе не значат ничего, а его предназначение состояло в том, чтобы владыка смог выполнить свой замысел – «гибель разослать к соседям в чуждые пределы».

Образы древа яда в первой строфе и «непобедимого владыки» в последней соотнесены. Сошлемся на замечательное наблюдение Давида Бетеа, известного американского слависта: «Когда в знаменитом стихотворении “Анчар” слово, обозначающее отравленное дерево (“анчар”), и слово, обозначающее средоточие человеческой власти на земле (“А царь”), симметрически сопоставлены в первой и последней строфах, то перед нами открывается лингвистический мир, в котором зло названо в его нарождающейся форме. Два ужасных часовых недвижно смотрят друг на друга с вершины двух строфических холмов» [Бетеа 2003: 28]<sup>4</sup>. Эти образы сопоставлены Пушкиным, снова применившим крупный план для изображения торжества зла. Мы видим сходство древа яда и владыки, но видим и их различия: анчар несёт смерть, как слепое порождение природы. Владыка несёт смерть «соседям в чуждые пределы» сознательно.

Каждое лирическое произведение обладает только ему присущим суггестивным воздействием. В чём подобное воздействие стихотворения Пушкина «Анчар»? Несомненно, оно в динамически развивающемся сюжете. В конфликте, вечном, как само человечество. Но также и в лирической экспрессии, проявляющейся, в свою очередь, в фонетических эффектах, в тщательном и целенаправленном отборе слова и в ритмико-мелодических приёмах.

Пушкин слегка стилизует язык стихотворения, используя архаизмы (слова и выражения) и даже архаическое произношение: «на почве, зноем раскаленной», «ввечеру», «нейдёт», «вихОрь чёрный», «глетворный», «лист дремучий», «песок горючий», «потЕк», «по бледному челу», «послушливые», «чуждые пределы». Не очень много, но достаточно, чтобы стилизовать повествование под притчу, древнюю легенду. Патина древности, истории, берущей своё начало в незапамятных временах, входит в стихотворение вместе с архаизированной лексикой.

Стихотворный размер, четырёхстопный ямб, вполне передаёт экспрессию развивающегося сюжета и экспрессию чувств. Размер дважды нарушен малозаметными спондеями: «...его в день гнева породила» (день гнева) и «да ветвь с увядшими листьями ...» (да ветвь). В первом случае мы, читая, невольно ослабляем ударение на слове «день» и усиливаем его на слове «гнева». Во втором тот же процесс ослабления ударения на слове «да» и усиление на слове «ветвь». В обоих случаях мы чуть-чуть

<sup>4</sup> Ещё до чтения книги Д. Бетеа я увидела это столкновение в иллюстрации своего ученика-девятникласника. (Иллюстрирование изучаемых произведений прижилось на наших уроках.) Несмотря на несовершенство иллюстрации, идея была очевидна: посреди пустыни стоял **анчар**, а на некой высоте – **владыка**. Они походили позой и полным одиночеством, как будто бы только они существовали в данном пространстве и времени. Рисунок говорил об их внутреннем, органическом свойстве. Помню, была радостно удивлена тем, что ученик сам увидел и так ясно «сформулировал» пафос стихотворения.

«спотыкаемся» в чтении и осмыслении прочитанного, как будто сюжет, набирающий разбег во второй строфе, и ускорение по мере приближения к концу, даёт сбой. Но в целом стихотворение на редкость гармонично.

Об общественном неустройстве, о дисгармонии во взаимоотношениях тех, кто обречён быть рабом, и кому выпало быть владыкой, написано одно из совершенных и гармоничнейших стихотворений. Нет ли здесь противоречия? Нет благодаря некоторой отстранённости субъекта, от лица которого ведётся повествование, равно удалённого от симпатий или осуждения, от того, чтобы встать на позицию раба или владыки. Конечно, сцена смерти раба нарисована сочувствующим ему человеком, но послушание и покорность раба, сделавшие его орудием смерти, не вызывают сочувствия. Так о рабе и его антиподе – владыке, на поверку оказавшемся рабом в не меньшей степени (рабом своей неограниченной власти, рабом своего мстительного чувства, смертельной ненависти, которая сродни убийственной силе анчара), – до Пушкина никто не говорил.

Стихотворение Пушкина «Анчар» не только было предметом пристального исследования, но и становилось «героем» художественных произведений. Так, в повести И.С. Тургенева «Затишье» стихотворение играет важную роль в сюжете: писатель рисует сцену чтения стихотворения как поворотную в судьбе героини повести, Марьи Павловны. Героиня, истинно «тургеньевская девушка», «стройные черты» которой «напоминали облики древних изваяний», «Клеопатры или Федры» [Тургенев: 25] любила человека, недостойного её любви, да так, что вот-вот станет рабой своего чувства. Стихотворение Пушкина произвело на неё неизгладимое впечатление. Ночью она в волнении ходит по саду и вслух повторяет впечатлившие её строки: «И умер бедный раб у ног непобедимого владыки». Любовное чувство не даёт ей ощущения равенства, но даёт осознание полной зависимости от капризов любимого. Она не может жить, будучи рабой кого бы то ни было, даже самозабвенно любимого человека, а изменить его она не может. Ей, натуре цельной, самоубийство представляется единственным выходом из тупика. Таким образом, тургеньевской героиней суть стихотворения «Анчар» однозначно понималась, как протест против неравноправных человеческих отношений, против духовного рабства. Это ещё одно толкование стихотворения, имеющее право на существование (тем более что, как позже признавался писатель, повесть в этой своей части автобиографична).

«Анчар» стал фактом отечественной литературы почти 180 лет тому назад, почти столько же лет он является фактом отечественного сознания. Естественно, что история его интерпретаций насчитывает много десятков лет. Не о многих поэтических творениях можно сказать подобное. На трактовке его сказывались многие факторы. Не в последнюю очередь – общественное самосознание в каждую новую эпоху. Достаточно сопоставить мнения

Н.В. Измайлова (20-е гг. XX-го века) и мнение Д.Д. Благого (60-е гг. того же века).

Н.В. Измайлов в цитированной работе спорит с предыдущими исследователями «Анчара» и формулирует свою концепцию следующим образом: «Итак, по первоначальному замыслу, посланный раб возвращался “безопасно”, доставив своему господину яду для стрел. Этим меняется вся концепция стихотворения: в нём нет помину ни об идеях “свободы, гуманности”, ни о “христианском человеколюбии”, ни о “величии самоотречения”, в котором является раб и перед которым “тускнеет весь блеск самодержавного владыки”, ни “самодержавия и рабства”, не стоит в центре стихотворения мысль о “роковой, губительной для человеческого счастья власти человека над человеком” <...>. Не раб – случайный исполнитель – герой его. Два образа в нём противопоставлены: Анчар – “древо смерти”, воплощение неумолимой судьбы, и князь, человек, повелевавший самой судьбой и смертью» [Измайлов 1927: 13].

Д.Д. Благой, возражает Н.В. Измайлову в главном: для него «Анчар» принадлежит «сфере гражданской», а позиция Измайлова выводит стихотворение из этой сферы в сферу «чистого искусства» [Благой 1967:182]. Конечно, на позиции Д.Д. Благого сказались общая тенденция литературоведения 60-х гг. прошлого века: видеть в произведениях Пушкина прежде всего социальный протест против режима самодержавной власти и крепостничества.

Время не примирило этих позиций, но показало, что стихотворение многозначно, многослойно, на палитре его красок много оттенков. А значит,

#### **Данные об авторе:**

Ася Михайловна Сапир – заслуженный учитель школы Российской Федерации. Работала преподавателем литературы гуманитарного лицея № 40 г. Екатеринбурга (Свердловска). С 1984 по 1996 год совмещала работу в школе с работой в качестве старшего преподавателя на кафедре современной русской литературы УрГПУ. Автор поэтических сборников, в том числе: *Мир открывается стихом...*: в 2 кн. – М.: Изд-во «Известия», 2012. С 1996 года живет в штате Мэйн, США.

E-mail: asyasapir@gmail.com

#### **About the author:**

Asya Mikhailovna Sapir is a Distinguished Teacher of Russian Federation. A.M. Sapir worked as a teacher of literature at the Liceum for the Humanities no.40 in Ekaterinburg (Sverdlovsk). From 1984 to 1996 she worked also as a senior instructor at the Department of contemporary literature, Ural State Pedagogical University. She is the author of several poetic books, including *“Mir otkryvayetsa stikhom...”*. V. 1–2. – M.: Izvestiya, 2012. Since 1996, A.M. Sapir lives in the US, state Maine.

никакая трактовка, если только она не сужает смысл до одной-единственной краски, ему не противопоставлена. Мой анализ стихотворения Пушкина «Анчар» не претендует на исчерпанность: каждый с отроческих лет знает эти стихи и имеет о них своё представление. Своё – я изложила.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

*Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 3. С. 82-83.

*Пушкин А.С.* Письма / под ред. и с примеч. Л.Б. Модзалевского: в 3 т. – М.; Л.: Academia, 1935. Т. 3. Письма, 1831-1833.

*Бетеа Д.* Воплощение метафоры: Пушкин, жизнь поэта / пер. с англ. М.С. Неклюдовой. – М.: ОГИ, 2003.

*Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826-1830). – М.: Сов. писатель, 1967.

*Гоголь Н.В.* Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. Статьи. С. 50-55.

*Измайлов Н.В.* Из истории пушкинского текста: «Анчар, древо яда» // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. – Л.: Изд-во АН СССР, 1927. Вып. 31/32. С. 3-14.

*Ковтунова И.И.* Синтаксис поэтического текста // Поэтическая грамматика. – М.: ООО Издательский центр «Азбуковник», 2006. Т. 1.

*Скрынников Р.Г.* Дуэль Пушкина. – СПб.: БЛИЦ, 1999.

Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Русский язык, 1981-1984. Т. 1. – 1981; Т. 2. – 1982.

*Тургенев И.С.* Собр. соч.: в 12 т. – М.: ГИХЛ, 1955. Т. 6.

*Хализев В.Е.* Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000.

## С РАБОЧЕГО СТОЛА МОЛОДОГО УЧЕНОГО

УДК 821.161.1.09 (Куприн А.И.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

М.И. Даракчи  
Измаил, Украина

### **АВТОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСТВА А.И. КУПРИНА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТЕЙ «СУЛАМИФЬ», «ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ» И СТИХОТВОРЕНИЯ «НАВСЕГДА»)**

**Аннотация:** В статье исследуются примеры автоинтертекстуальности в прозе и лирике русского писателя Серебряного века А.И. Куприна. Автор статьи рассматривает межтекстовые связи повестей «Суламифь», «Гранатовый браслет», а также стихотворения «Навсегда» как взаимопроникающую структуру, связывающую воедино разнородные фрагменты творчества классика. Интертекстуальные элементы в творчестве А.И. Куприна отражают ведущие тенденции русской литературы Серебряного века и представляют собой интересный объект для анализа художественного воплощения ветхозаветного сюжетно-образного материала.

**Ключевые слова:** автоинтертекстуальность, интертекстуальность, сюжетно-образный материал, библейские мотивы, аллюзии, цитаты.

M.I. Darakchi  
Izmail, Ukraine.

### **AUTOINTERTEXTUALITY IN THE WORKS OF A.I. KUPRIN (ON THE MATERIAL OF THE STORIES “SHULAMITH”, “GARNET BRACELET” AND THE POEM “FOREVER”)**

**Abstract:** The article investigates the examples of autointertextuality in the prose and lyrics of Russian Silver Age writer A.I. Kuprin. The author of the article considers the intertextual connections of the stories “Shulamith”, “Garnet Bracelet” and the poem “Forever” as interpenetrating structure that ties together disparate pieces of classic’s art. Intertextual elements in the works by A.I. Kuprin reflect the major trends in Russian literature of the Silver Age, and are the interesting object for the analysis of the Old Testament’s artistic representation.

**Keywords:** autointertextuality, intertextuality, plot-shaped material, biblical themes, allusions, quotations.

Творчество А.И. Куприна представляет собой ценный материал для исследования, прежде всего, с позиций теории интертекстуальности. Современники писателя (В. Батюшков, В. Кранихфельд и др.) отмечали не только «жизненность» произведений Куприна, но и сложную творческую игру с чужими текстами [Батюшков, Кранихфельд]. Однако лишь во второй половине XX века появились специализированные исследования интертекстуального поля прозы классика (работы Н. Пинчука, О. Троцык, К. Титянина, Л. Скубачевской и др.) Особый интерес в данном аспекте представляет повесть Куприна «Суламифь», написанная по мотивам ветхозаветной книги Шир-га-Ширим («Песнь песней Соломона») и демонстрирующая богатство межтекстовых связей со множеством различных претекстов, а также с фрагментами творчества самого Куприна.

Романтическая история Куприна о любви девушки-крестьянки и могущественного иудейского царя появилась в сложный период борьбы реалистического и модернистского искусства на рубеже XIX-XX века. Не удивительно, что она сразу оказалась в поле зрения русских, а со временем советских литературоведов и представителей православного духовенства. Буквальное толкование ветхозаветного сюжета А. Куприным было расценено как проявление модернистских устремлений писателя, слабости его творческого видения. Негативную оценку произведения дали М. Горький, И. Корецкая, П. Берков,

А. Мень [Куприн 1958: 758; Берков 1956: 117; Мень]. Поворотным моментом в изучении повести «Суламифь» можно считать монографию А. Волкова «А.И. Куприн», в которой впервые была обозначена художественная ценность произведения [Волков 1959: 245, 247]. Со второй половины XX века в фокусе внимания исследователей оказывается интертекстуальное поле повести «Суламифь» (Г. Вардугина, Н. Старыгина, Н. Соценко, С. Козаногин) Затрагивая вопросы межтекстового взаимодействия повести, литературоведы тем не менее не исчерпывают всех проблем, касающихся автоинтертекстуальности произведения, что и определяет актуальность данного исследования.

Для изучения автоинтертекстуальности применяется интертекстуальный анализ, нацеленный на выявление общности лексических, синтаксических, сюжетно-образных и идейных компонентов коррелирующих текстов. К анализу привлекаются маркеры интертекстуальности (цитатный материал, аллюзии, реминисценции), актуализирующие генетико-контактные связи и типологические схождения между художественными фрагментами. Как правило, в среде автоинтертекстуальных сцеплений один из текстов выступает в роли претекста (автоинтертекста, метатекста), разъясняющего смысловое наполнение остальных компонентов цепи [Фатеева 2000: 91]. Другие же элементы – фенотексты – обогащают семантику первоисточника новыми смыс-

лами и эмоциональными оттенками. Результатом автоинтертекстуальности становится создание единого семантического поля из разрозненных творческих фрагментов.

Автоинтертекстуальность повести «Суламифь» реализуется в связи с двумя другими, более поздними произведениями А. Куприна: повестью «Гранатовый браслет» и стихотворением «Навсегда», по отношению к которым «Суламифь» выступает в качестве метатекста. Циклообразующим началом автоинтертекстуальности в данных произведениях выступила библейская мифопоэтика, однако в каждом из них библейский сюжетно-образный материал находит свою уникальную художественную реализацию.

Повесть «Суламифь» можно классифицировать как сюжет-дописывание. А. Куприн сохраняет тесную преемственную связь с библейскими книгами «Песнь песен Соломона», «III Книга Царств», «Книга Паралипоменон», о чем свидетельствуют многочисленные лексические, синтаксические и сюжетно-образные заимствования. Так, писатель практически без изменения переносит в свое повествование библейские антропонимы (Соломон, Суламифь, Хирам, Елиав, Ванея), многочисленные цитаты (эпиграф, диалоги и монологи персонажей, художественные портретные сравнения), синтаксис текста-оригинала (повторяющиеся союзы, непрямой порядок слов).

Разрабатывая портретное описание ведущих персонажей, художник обращается к самым различным ветхозаветным источникам. Если образ Суламифи построен лишь на одной книге – «Песни песен Соломона», то в портрете иудейского правителя кроме этой книги обнаруживаются цитаты и аллюзии на Третью Книгу Царств, книги Паралипоменон, Книгу Екклесиаста-проповедника, а также Книгу Притчей царя Соломона. Акцентуация образа Соломона позволила Куприну на его примере показать волшебный процесс преобразования личности под влиянием любовного чувства.

Сложная контаминация заимствованного библейского материала привела к появлению в структуре «Суламифи» трех основных повествовательных планов: легендарно-исторического, философско-познавательного и интимно-личного. Основой «легендарно-исторического» пласта (I и II главы) стали ветхозаветные Третья Книга Царств и книги Паралипоменон, из которых писатель заимствовал информацию о царствовании Соломона. Каждое событие, представленное в этом повествовательном срезе, имеет точную датировку (линейно-хронологическое историческое время): «В 480 году по исшествии Израиля, в четвертый год своего царствования, в месяце зифе, предпринял царь сооружение великого храма» [Куприн 1958: 260]<sup>1</sup>.

Конкретному времени в «легендарно-исторических главах», как и в Библии, соответствует локальное пространство: оно фиксирует художественный мир с определенными топографическими реалиями – в данном случае с Иерусалимом, столицей Ханаанской земли. Это место в библейских книгах и

в повести Куприна стало олицетворением цветущего государства под мудрым руководством Соломона.

Лексика легендарно-исторических глав изобилует полными и усеченными ветхозаветными цитатами и аллюзиями: «С такой неслыханной роскошью были выстроены храм господень и дворец Соломонов и малый дворец в Милло для жены царя, красавицы Астис, дочери египетского фараона Сусакима [Куприн 1958: 261] – Ср.: «Соломон породнился с фараоном, царем Египетским, и взял за себя дочь фараона» (III Книга Царств 3:1); «Дочь фараона перешла из города Давидова в свой дом, который построил для нее Соломон; потом построил он Милло» (III Книга Царств 9:24); «Было у Соломона сорок тысяч стойл для мулов и коней колесничных и двенадцать тысяч для конницы [Куприн 1958: 262] – Ср.: «И было у Соломона сорок тысяч стойл для коней колесничных и двенадцать тысяч для конницы (III Книга Царств 4:26); «И было у Соломона четыре тысячи стойл для коней и колесниц и двенадцать тысяч всадников; и он разместил их в городах колесничных и при царе – в Иерусалиме» (II Книга Паралипоменон 9:25).

В описании царствования Соломона Куприн, очевидно, претендовал на максимальное библеподобие, поэтому в процессе заимствования данная часть практически не подверглась изменениям. Хронологические, топонимические, а также лексико-синтаксические особенности легендарно-исторических глав повести «Суламифь» расширяют интертекстуальные связи произведения с библейскими претекстами.

Вторым в сюжетно-композиционной структуре повести оказывается философско-познавательный план, раскрывающий тему мудрости иудейского правителя. Текстуально данный повествовательный аспект представлен III, V и IX главами «Суламифи» и ориентирован на обширный спектр библейских книг: Третья книга царств, Притчи Соломона, Книга Екклесиаста-проповедника, Паралипоменон. Претексты философско-познавательных глав повести «Суламифь» относятся к жанру назидательных размышлений, что определило специфику их художественного воплощения – а именно, цитатность. В «Суламифи» обнаруживаются точные полные цитаты из книги Притч Соломона, эксплицитные неатрибутированные цитаты либо цитаты с частичной атрибуцией из Книги Екклесиаста-проповедника, точечные модифицированные неатрибутированные цитаты из Книг Паралипоменон: «Всегда облакал он свои мысли изящными выражениями, потому что золотому яблоку из прозрачного сардоникса подобно слово, сказанное умело, и потому также, что слова мудрых остры, как иглы, крепки, как вбитые гвозди, и составители их все от единого пастыря» [Куприн 1958: 266] – Ср.: «Слова мудрых – как иглы и как вбитые гвозди, и составители их – от единого пастыря (Екклесиаст 12:11); «И однажды утром впервые продиктовал он Елихоферу и Ахии: – Все суета сует и томление духа, – так говорит Екклесиаст» [Куприн 1958: 268] – Ср.: «Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, – все суета!» (Екклесиаст

<sup>1</sup> Цит по: Куприн А.И. Собрание сочинений: В 6 т. – М.: Голитиздат, 1958. Т. 4. с указанием страницы.

1:2); «Суета сует, сказал Екклесиаст, все – суета!» (Екклесиаст 12:8).

На протяжении всего философско-познавательного повествовательного плана Куприн неоднократно подчеркивает мудрость царя Соломона. По мнению писателя лишь мудрый, духовный человек может постигнуть истинную ценность любви. При этом Куприн отходит от дублирования цитат исключительно Соломона, объединяя в своем повествовании мудрые изречения царя, мудрецов Агура, Лемуила, а также неизвестных мыслителей.

Хронотоп философско-познавательных глав преобразовывается из линейно-исторического в абстрактный. Так же, как и в претексте, время и пространство здесь не конкретизированы, а подчинены освоению универсальных вневременных и внепространственных закономерностей бытия (концептам мудрости, познания, дипломатии).

Третий повествовательный план – интимно-любовный (или интимно-личный) – объединяет IV, VI, VII и XII главы повести «Суламифь». В качестве претекста для построения этого плана Куприн использовал библейскую книгу «Песнь песней Соломона», из которой он заимствовал поэтические сравнения: «Я пастух, моя красавица. Я пасу чудесные стада белых ягнят, на горах, где лесная трава пестреет нарциссами» [Куприн 1958: 273] – Ср.: «Скажи мне, ты, которого любит душа моя: где пасешь ты? где отдыхаешь в полдень? к чему мне быть скиталицею возле стад товарищей твоих?» (Песн. 1:6); «Сотовый мед каплет из уст твоих, невеста, мед и молоко под языком твоим... О, иди скорее ко мне» [Куприн 1958: 275] – «Сотовый мед каплет из уст твоих, невеста; мед и молоко под языком твоим, и благоухание одежды твоей подобно благоуханию Ливана!» (Песн. 4:11).

Синтаксис предложений интимно-личного повествовательного плана максимально сближается с ритмическим рисунком «Песни песен Соломона», используются те же повторяющиеся союзы, частицы и междометия («и», «а», «вот», «о»). Кроме лексики и синтаксиса из «Песни песен» была заимствована абстрактная хронологическая и пространственная организация текста: «Они забывали о времени, о месте, и вот проходили часы, и они с удивлением замечали, как в решетчатые окна покоя заглядывала розовая заря» [Куприн 1958: 296].

Однако писатель не просто переписывал ветхозаветный текст – в процессе воссоздания и осмысления библейской легенды Куприн неизбежно пришел к необходимости трансформации ветхозаветного сюжетно-образного материала. Реализуя свой творческий замысел, писатель расширяет сюжетно-композиционную структуру библейского интекста, видоизменяет систему образов, обогащая портретные характеристики персонажей новыми деталями. Семантическое поле повести видоизменяется благодаря включению в художественный дискурс эфиопских, коранических, египетских интертекстов (мотив сверхъестественных способностей царя, отсутствующие в Библии образы Астис, жрецов, храма Исиды, эпизоды и сюжетные ситуации). Сложная контаминация разнородных культурных кодов при-

вела к созданию принципиально нового, отличного от прецедентного, художественного мира, построенного на антагонизме двух противоборствующих систем: языческого египетского антимира и гармоничного локуса влюбленных Соломона и Суламифи.

В повести «Гранатовый браслет», написанной через два года после «Суламифи», продолжается ветхозаветная тема «любви, которая сильна, как смерть». Однако силы любовного переживания оказываются недостаточно для преодоления также, поэтому так же, как в «Суламифи», любовь становится трагедией. Минорная тональность купринского текста частично поясняется событиями из жизни писателя (бедственное положение, умирает мать), а частично – его мироощущением. Писатель был убежден, что истинная любовь должна быть всегда трагична, так как она несовместима с реалиями материального мира [Куприн 1958: 460]. Общество растоптало любовь, не оставив места героическим поступкам и сильным желаниям: «Любовь у людей приняла <...> пошлые формы и снизошла до какого-то житейского удобства, до маленького развлеченья» [Куприн 1958: 408]. Контрастирующие типы любви («настоящая» и «житейская») в «Гранатовом браслете» максимально сближаются с антагонистическими мирами в повести «Суламифь». Познание истинного чувства так же недостижимо высшим обществом «Гранатового браслета», как оно не было доступно царице Астис и ее окружению.

Одним из ключевых признаков истинной любви в повести «Суламифь» и «Гранатовый браслет» выступает жертвенность. Влюбленный в княгиню Веру телеграфист Желтков скромно ждет в течение восьми лет, несмотря на социальную пропасть между ними и то, что княгиня уже замужем. Его поступки не агрессивны: заботясь о спокойствии княгини, Желтков трижды в год отправляет ей поздравительные письма (на Пасху, на Новый год и в день именин Веры). Даже на смерть он идет, желая оградить возлюбленную от возможных неприятностей: «Я теперь чувствую, что каким-то неудобным клином врзался в Вашу жизнь. Если можете, простите меня за это. Сегодня я уезжаю и никогда не вернусь, и ничто Вам обо мне не напомнит» [Куприн 1958: 475], – признаётся Желтков Вере в прощальном письме. Также и Суламифь добровольно отказывается от своего «я» ради возлюбленного: «Я хочу быть твоею рабою, Соломон», – говорит она, – «Вот я приложила ухо мое к дверному косяку. И прошу тебя: по закону Моисееву, пригвозди мне ухо в свидетельство моего добровольного рабства пред тобой» [Куприн 1958: 290]. Желтков и Суламифь готовы отдать свои жизни для того, чтобы любимые люди были счастливы. В этом усматривается глубокий аллегоризм образов – простая девушка-крестьянка и бедный телеграфист ставятся Куприным выше других персонажей, ведь они проповедают истинную любовь.

Если автоинтертекстуальное взаимодействие повести «Гранатовый браслет» с повестью «Суламифь» не вызывает сомнений, то связь произведения с библейским повествованием можно назвать сложной и противоречивой. С одной стороны, писа-

тель обращается к Библии и даже цитирует её: евангельская фраза «Да святится имя Твое», аллюзия на «Песню песен Соломона»: «А где же любовь-то? Любовь бескорыстная, самоотверженная, не ждущая награды? Та, про которую сказано – «сильна, как смерть?»» [Куприн 1958: 460]. С другой стороны, писатель кардинально трансформировал первоначальный библейский смысл.

Антибиблейность проявляется уже в начале произведения, в эпизоде с молитвенником, подаренным княгине Вере ее сестрой Анной. Оставив обложку молитвенника, Анна переделала его в дамскую записную книжечку. С одной стороны, подобные действия Анны можно расценивать как кощунство, богохульство, открытое презрение к Священному писанию. Другая точка зрения представлена, в частности, в работе М. Бессоновой «Так ли уж безответна его любовь?». Литературовед не считает святотатством трансформацию молитвенника, утверждая, что «Анна лишь довела до логического завершения «дело», начатое другими. Зачем, например, молитвенник украсили золотым узором вместо того, чтобы поделиться лишними деньгами с нуждающимися. Из уважения к Богу? Но не сказано ли: “Кто напоит одного из малых сих...?”» [Бессонова]. Далее исследователь анализирует предназначение молитвенника вообще, называет молитвы «лицемерием, чисто эгоистическим действием, совершаемым из страха или ради награды на земле или на небесах, а вовсе не проявлением любви к Богу и людям» [Там же] (атеистический подход к религии). В качестве доказательства литературовед обращает внимание на следующий факт: автор не случайно заставляет княгиню Веру сказать, что, может быть, молитвенника касались руки Маркизы де Помпадур, чей образ жизни хорошо известен. Более того, сама Анна, отличающаяся, по словам Куприна, «щедрой добротой и глубокой искренней набожностью, которая заставила её даже принять тайно католичество» [Куприн 1958: 475], при этом живёт в браке с человеком, которого терпеть не может, и даже высмеивает его «в глаза и за глаза» [Куприн 1958: 434]. А щедрость и набожность Анны выражаются в том, что средства, оставшиеся после развлечений «во всех столицах и на всех курортах Европы», она тратит на благотворительность, превращённую в увеселительные мероприятия: балы, лотереи, концерты в пользу бедных и так далее. Для Анны, как и для многих других «благотворителей», главным является «вывеска», а не помощь. Поэтому пустует её приют для порочных детей, хотя детей, нуждающихся в помощи, множество, но потому что они ещё не стали порочными, этот приют для них закрыт.

Данная точка зрения не вполне оправдывает действия Анны – скорее наоборот, утверждает атеистический подход к христианству: ставится под сомнение целесообразность молитв, и самого молитвенника только потому, что он украшен золотом и его касалась мадам Помпадур.

Вместе с тем важной для нашего исследования представляется отчетливая аналогия в действиях Анны и самого Куприна при создании повести «Гранатовый браслет». Как Анна, оставив от молит-

венника обложку, переделала его в дамский сапнет, так и Куприн, используя библейскую обложку, наполнил её иным, противоположным ей содержанием. Так, последняя XIII глава «Гранатового браслета» внешне носит ярко-выраженную библейскую окраску и по своей структуре представляет ни что иное, как молитву: пять раз в качестве молитвенного повтора (рефрена) используется фраза «Да святится имя Твое», взятая из основной молитвы христиан «Отче наш», также звучит возглас «слава Тебе». Заметим, что написание местоимений «Ты», «Я», «Его» с заглавной буквы используется в Священном Писании при обращении к Богу, Куприн же адресует их женщине. Возможно, причина подобного обращения кроется в купринской концепции любви. Желтков жил мечтой о княгине Вере, он преклонялся перед ней, боготворил её, и в этом, по мнению Куприна, заключался его подвиг – в способности к сильным желаниям, к нежности и обожанию перед любовью. Фактически, Желтков благоговел не перед любовью – он создал из Веры культ, о чём можно судить из его писем к княгине: «Теперь во мне осталось только благоговение, **вечное преклонение и рабская преданность**» [Куприн 1958: 448]; «Я мысленно кланяюсь до земли мебели, на которой Вы сидите, паркету, по которому Вы ходите, деревьям, которые Вы мимоходом трогаете, прислуге, с которой Вы говорите» [Куприн 1958: 396]. Это, по сути, земное преклонение перед женщиной, перед идолом, рождённым воображением Желткова, воспевается Куприным при помощи цитаты из основной молитвы Священного писания «Отче наш» – «Да святится имя Твое». Сопоставив это с библейскими стихами «Не делай себе кумира» (Второзаконие 5:8) и «обратитесь и отвратитесь от идолов ваших» (Иезекииль 14:6.), можно утверждать, что патетика Куприна в данном контексте граничит с атеизмом.

Текстовой игре с подменой объекта обращения «Да святится имя Твое!» у Куприна соответствует игра в плане содержания. На первый план в повести выступает пропаганда чистой, безответной любви, для которой нет преград, причём чьи-то семейные узы воспринимаются именно как негатив, барьер на пути «чистой» любви. Правила морали, семейного долга, верности супругу Куприн отодвигает на второй план. «Со всех сторон общество окружило любовь установками, запретами, как окружили красные (запрещающий цвет) гранаты зелёный камешек в браслете, такой же редкий, как и любовь Желткова» [Бессонова].

Таким образом, обращение Куприна к Библии в повести «Гранатовый браслет» имеет сугубо творческий интерес: писатель искусственно переносит формально значимые для него элементы из Священного Писания, лишая их первоначального смыслового наполнения (обращение молитвы «Да святится имя Твое» к женщине; воспевание внешне жертвенной любви Желткова к замужней даме). Продолжая развивать тему любви, начатую им в «Суламифи», в «Гранатовом браслете» Куприн подчиняет библейский материал своему художественному замыслу и полемизирует с христианскими канонами. Это сви-

детельствует об атеистическом мировоззрении писателя. Возможно, именно поэтому повесть «Гранатовый браслет» получила высокую оценку советских литературоведов и писателей, работавших в русле атеистической пропаганды («А какая превосходная вещь «Гранатовый браслет», – писал Горький. – «Начинается хорошая литература» [Волков 1981: 259]).

Синтезом концептуальных установок, положенных в основу повестей «Суламифь» и «Гранатовый браслет», стало стихотворение А.И. Куприна «Навсегда». Этот лирический фрагмент никогда не являлся объектом литературоведческих исследований, стороной обошли его и литературные критики. Только Н. Тэффи в своей книге «Моя летопись» отмечает художественную ценность стихотворения, приоткрывавшего «тайный уголок романтической души Куприна» [Тэффи]. Н. Тэффи проводит параллель между лирическим этюдом А. Куприна и Мопассановским «Fort comme la mort», однако на наш взгляд более убедительной кажется аналогия с фрагментами творчества самого А. Куприна. Останемся на этом подробнее.

Стихотворение Куприна оказывается буквально сотканным из интертекстем:

«Ты смешон с седыми волосами...»  
 Что на это я могу сказать?  
 Что любовь и смерть владеет нами?  
 Что велений их не избежать?

Нет. Я скрою под учтивой маской  
 Запоздалую любовь мою –  
 Развлеку тебя забавной сказкой,  
 Песенку веселую спою.

Локтем опершись на подоконник,  
 Смотришь ты в душистый, темный сад.  
 Да. Я видел: молод твой поклонник.  
 Строен он, и ловок, и богат.

Все твердят, что вы друг другу пара,  
 Между вами только восемь лет.  
 Я тебе для свадебного дара  
 Присмотрел рубиновый браслет <...>

Твой двойник!  
 Я чувствую заранее –  
 Будет ласкова ко мне она.  
 В широте любовь не знает граней.

Сказано: «Как смерть она сильна».  
 И никто на свете не узнает,  
 Что годами, каждый час и миг,  
 От любви томится и страдает <...><sup>2</sup>

В образе «рубинового браслета» легко декодируется уже известный «гранатовый браслет», а лирический герой в данном контексте представляет собой эксплицитную аллюзию на дарителя этого браслета княгине Вере – скромного отвергнутого телеграфиста Желткова. Не вызывает сомнений и

аллюзийный характер фрагментов, описывающих любовное чувство: «Что любовь и смерть владеет нами? Что велений их не избежать?», «В широте любовь не знает граней», «Сказано: “Как смерть она сильна”» – внимательный читатель обнаружит тесную интертекстуальную связь не только с библейской «Песнью песней Соломона», но и с повестью А. Куприна «Суламифь». Таким образом, ведущая тема стихотворения – тема любви – раскрывается в неразрывной связи с двумя предшествующими ему произведениями А.И. Куприна: «Суламифь» и «Гранатовый браслет». Также, как в указанных повестях, автор утверждает вечность любовного чувства и одновременно – его глубокий, непреодолимый трагизм. Если в повести «Суламифь» препятствием любви стала жгучая ревность отвергнутой Соломоном царицы Астис, а в «Гранатовом браслете» – социальное положение княгини Веры и телеграфиста Желткова, то в стихотворении «Навсегда» – это разница в возрасте. Лирический герой «томится и страдает» от охватившего его любовного переживания к молодой девушке, однако вынужден оставаться в стороне, скрывая свои чувства под «учливой маской». Здесь же появляется мотив смерти, неизменно сопровождающий любовь в произведениях А. Куприна:

Но когда потоком жгучей лавы  
 Путь твой пережжет гневный Рок,  
 Я охотно, только для забавы,  
 Беззаботно лягу поперек<sup>3</sup>.

Стихотворение «Навсегда» можно назвать своеобразным итогом в эволюции купринской концепции любви. Автобиографичность лирического фрагмента позволила вывести ключевые концептуальные установки за пределы художественного вымысла, придать им реалистичность, самобытность.

Анализ знаковых для творчества А.И. Куприна произведений (повестей «Суламифь», «Гранатовый браслет» и стихотворения «Навсегда»), показывает, что эволюция концепции любви А.И. Куприна проходила в едином семантическом поле. Связующим звеном для данных художественных образцов стала ситуативная автоинтертекстуальность – взаимное «переплетение» и свободное варьирование фрагментов творчества Куприна с их последующей семантической унификацией. В каждом последующем произведении Куприным моделируются как сходные, так и отличные ситуации. Если в первом произведении «автоинтертекстуального любовного цикла» – «Суламифь» – Куприн ориентируется преимущественно на библейское понимание любви, то в «Гранатовом браслете» и стихотворении «Навсегда» – это уже трансформированное, авторское осмысление. От калькирования библейских текстов в «Суламифи» Куприн переходит к полемике с христианскими канонами в «Гранатовом браслете». Однако при этом концептуальная канва остается неизменной: мотив любви всегда неразрывно связан с мотивом смерти и трагедии.

<sup>2</sup> Куприн А.И. Навсегда // <http://www.lib.izmailonline.com/hudlit/rusliterature/1691-navsegda-ty-smeshon-s-sedymi-voლოსами-kuprin-ai.html>.

<sup>3</sup> Там же.

Анализ творчества А. Куприна с позиции автоинтертекстуальности представляется чрезвычайно важным, так как он позволяет рассматривать художественное наследие классика в качестве сложной семантической структуры, построенной по принципу приращения смыслов в каждом отдельном произведении за счет последующих. При этом актуальный смысл поздних произведений раскрывается лишь в их соотношении с более ранними фрагментами творчества писателя.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Куприн А.И.* Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Гослитиздат, 1958. Т. 4.

*Батюшков Ф.Д.* Стихийный талант (А.И. Куприн) // Батюшков К.Н. Батюшков Ф.Д. Куприн А.И.: Материалы Всерос. науч. конф. в Устюжне о жизни и творчестве Ба-

тюшковых и А. Куприна (28-29 сент. 1966 г.) [ред. И.В. Гура]. – Вологда, 1968. С. 125-149.

*Бессонова М.И.* Так ли уж безответна его любовь? (О «Гранатовом браслете» А.И. Куприна) // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – № 5. – С. 54.

*Берков П.Н.* Александр Иванович Куприн: Критико-библиографический очерк. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956.

*Волков А.А.* А.И. Куприн. – М.: Знание, 1959.

*Волков А.А.* Творчество А.И. Куприна. – М.: Худож. лит., 1981.

*Кранихфельд В.П.* Поэт радостной случайности // В мире идей и образов: в 2 т. – СПб., 1912. Т. 2: сб. ст. С. 46-94.

*Мень А.* Библия и литература XX века. Беседа третья // [http://www.alexandrmn.ru/books/mdc/mdc3\\_10.html](http://www.alexandrmn.ru/books/mdc/mdc3_10.html).

*Тэффи Н.* Моя летопись // [http://royallib.ru/book/teffi\\_n/moya\\_letopis.html](http://royallib.ru/book/teffi_n/moya_letopis.html).

*Фатеева Н.А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: КомКнига, 2000.

#### Данные об авторе:

Максим Иванович Даракчи – преподаватель кафедры английского языка и перевода, соискатель кафедры зарубежной литературы Измаильского государственного гуманитарного университета (Украина).

Адрес: 68600, Украина, г. Измаил, ул. Репина, 12.

E-mail: darakchi@mail.ru

#### About the author:

Maksym Ivanovich Darakchi is the Lecturer of English Language and Translation Department, the post-graduate student of Foreign Literature Department of Izmail State Liberal-Arts University (Ukraine).

## ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЗАРУБЕЖНУЮ КЛАССИКУ

УДК 821.111 (Уайльд О.) ББК Ш5(Вел)

Т.Л. Дайхин

Нижневартовск, Россия

### ИДЕИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ О. УАЙЛЬДА

**Аннотация:** Статья посвящена рецепции идей Ф.М. Достоевского в творчестве О. Уайльда — «Принца парадокса». Автором рассмотрены три аспекта их восприятия: в критических статьях, художественном творчестве и иронии жизни, которую пришлось пережить английскому эстету, поклонявшемуся Красоте.

**Ключевые слова:** идея, искусство, красота, рецепция, творчество, слово, эстетика.

T.L. Daykhin

Nizhnevartovsk, Russia

### F.M. DOSTOEVSKY'S IDEAS IN THE ARTISTIC CONCEPTS OF O. WILDE

**Abstract:** This article is devoted to the reception of the F.M. Dostoevsky's ideas in the creation of O. Wilde — “the Prince of the Paradox”. The author describes three aspects of the reception of these ideas: in the critical articles, in the belles-lettres and in the irony of his life, which English aesthetic, who adored Beauty, which he had to endure.

**Keywords:** aesthetics, art, beauty, creation, idea, reception, word.

Одним из первооткрывателей и почитателей творчества Ф.М. Достоевского стал Оскар Фингал О'Флаерти Уилс Уайльд (Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde) (16.10.1854–30.11.1900) [см: Хуснулина 2005: 37]. Сложный мир русского мыслителя нашел отражение в его духовном становлении, преломившись через переживаемую, прочувствованную с юных лет идею Красоты. Античная литература и скульптура, оживляемые воображением образы, рождали представление о ней как о божественном «символе символов». Давно прошедшее через слово становилось осязаемым, обретая запах, цвет, жизнь. Культ Красоты воплощался в бытовых формах: в интерьере квартиры, первом роскошном издании стихов, причудливой одежде, смущающем обыденное сознание богемном образе жизни и проповедовании ее как особого искусства. Собственную свадьбу Уайльд режиссирует как акт искусства – торжество театра, живописи, поэзии и Эроса. Его отношения с Бози – это реинкарнация античной дружбы Александра и Алкивиада, Ахилла и Патрокла, которую он, «король жизни», воссоздал, не думая об общественной морали. Его подсолнухи, зеленые гвоздики и белые лилии – своеобразное воплощение Голубого цветка Новалиса – символа Души мира. Цветы Уайльда – само краткосрочное бытие, буйно цветущее, уязвимое и преходящее. Уайльд преклоняется перед Братством прерафаэлитов с их роскошными красками, живописным утрированием изгибов и удлинённых прекрасных форм как торжеством одухотворенной плоти. Бытие как эстетика находило воплощение в емком афористическом слове, которым наделены герои уайльдовских пьес и «Портрета Дориана Грея» (1891). Нарочитая легкость слова питалась огромным жизненным опытом и эрудицией. В «Заветах молодому поколению» (1894), «Эстетическом манифесте» (1894) Уайльд настойчиво проповедует красоту как одухотворенную телесность (и это роднит его с поэтами-

парнасцами), воскрешает идею иенских романтиков о божественном ничегонеделании как основе творческого самосозерцания. Неомифологизм Уайльда в его вере в бессмертие не богов, а тех, кто ощутил их присутствие. Нарцисс, Адонис, Гиацинт, Нерон – это вневременные фигуры, оживляемые творчеством и социальной жизнью. В «Замыслах» (1891) искусство первично: жизнь заимствует у него прекрасное и безобразное. По мысли Уайльда, даже унаследованный Достоевским у И.С. Тургенева страдалец-нигилист, утративший веру и энтузиазм, как в жизни, так и в смерти, есть чисто литературное явление. Ибо искусство, прекрасная и подлинная ложь, предвосхищает саму жизнь, способную показать человеку лишь то, что ему уже знакомо.

Русская тема актуализировалась в Англии в 80-е годы, когда Уайльд уже состоялся как писатель. Отсюда разнообразие аспектов рецепции идей Достоевского в творчестве английского мыслителя. Первый из них сопряжен с деятельностью Уайльда как критика, автора статей «Русский реалистический роман» (1886) и «“Униженные и оскорбленные” Достоевского» (1887). Уайльд – знаток творчества русского писателя: известно, что он читал «Записки из Мертвого дома и, возможно, «Братьев Карамазовых» [Ипатова 2003: 253]. Второй аспект связан с проблематикой произведений Уайльда, глубиной и страстной противоречивостью характеров и конфликтов, на которые повлияло прочтение Достоевского. И, наконец, третий выявляется в качестве иронии судьбы, которая столкнула «Принца парадокса» с реальностью как таковой.

Анонимная рецензия, посвященная «Преступлению и наказанию», опубликованная в “The Pall Mall Gazette” под заглавием «Русский реалистический роман» (1886), принадлежала перу Уайльда не только в силу факторов биографических (работа в качестве постоянного обозревателя) и мифопоэтических (сходство и различие в истолковании сюже-

та воскрешения Лазаря) [Ипатова 2003: 256]). В них ощущается особая уайльдовская осязаемая живописная Красота. Так, образ Дуни ассоциируется в сознании английского эстета с «небожительницей Юноной», в силу ее прелести и непорочности. Автор не только не в силах расстаться с античностью, но и делает ее «своей», импровизируя в истолковании. Ведь мифологическая Юнона – всесильная супруга Юпитера-громовержца, а не «безоружная» и невинная дева. Но Юнона – покровительница материнства и супружества – этот аспект деяний богини актуализируется: Уайльд связывает Дуню и Юнону вселием доброты. Английский эстет не может не покрыть любимым золотым флером повествование Достоевского, поэтому иногда эту «прекрасную поэму в прозе» осеняет «золотой блеск солнечных лучей».

Излагая фабулу «Преступления и наказания», Уайльд переживает события романа через живописную красоту и библейский миф. Притча о Лазаре и богаче, читаемая «блудницей» и «убийцей» в «притоне греха», заставляющая Раскольникова открыться, а Соню умолять его о покаянии, по мнению Уайльда, одна из самых пронзительных. Он как будто ощущает здесь не только «парадоксальность сюжетного хода» [Ипатова 2003: 256], но вселиие иронии жизни: девушка, «отверженная» обществом, обращает заблудшую душу к возрождению, к Богу. С другой стороны, Уайльд делает акцент не на традиционном истолковании притчи, а на ее духовно-нравственном наполнении: «Уайльду могли быть близки муки обретающегося в неверии Раскольникова. ...общей точкой семантического соприкосновения является идея необходимости, пока есть время, уверовать в Бога» [Ипатова 2003: 257]. Так через переосмысление «переписывается» сюжет Достоевского, в соответствии с «подлинной автобиографией собственной души» [Ипатова 2003: 257]. Впоследствии, пережив приговор, он ощутил смерть более страшную, нежели физическая гибель, осознав себя Лазарем, за воскрешением которого должны последовать вечные слезы [Акройд 1993: 216-217].

В рецензии «Униженные и оскорбленные» Достоевского» трагический пафос романа вновь воссоздается Уайльдом через излюбленную им античность: Наташа – это «Антигона со страстями Федры», а каждый герой романа переживает действие античного рока – «сумрачной Немезиды». И Немезида не пребывает извне, она часть души человека и героя: Уайльд вновь указывает на единство законов жизни и художественного произведения. Он применяет типологический метод, возводя образ Алеши к Тито Мелема, обаятельному герою «Ромоль» (1863) Д. Элиот, но указывая на существенное отличие: Алеша не способен на клевету и публичное отречение. Тонкость и обаяние образа Алеши, по мнению Уайльда, состоит в том, что его мальчишество и горячая жажда всего, чего нельзя полностью получить от жизни, неожиданно порождают зло, коего он вовсе не желает.

Гениальность Достоевского в явном ускользании героев от традиционного представления о человеке, в тех штрихах, которые, приходя в образ,

удивляют читателя «вечной тайной жизни» [Бахтин 1979: 68-69].

Достоевский-художник и Достоевский-человек по-разному воспринимаются Уайльдом: первый может быть безжалостен, но второй – исполнен сострадания к своим героям и к человечеству. Английский писатель соотносит роман Достоевского с «Адамом Бидом» Дж. Элиот, что было, скорее, рекламным ходом для привлечения английской публики, но главное — с бальзаковским «Отцом Горио», со времен которого не было написано «романа более мощного» [Ипатова 2003: 271].

Работа над статьями о Достоевском происходит одновременно с написанием рассказа «Преступление лорда Артура Сэвила» (1887), который, вероятно, является своеобразным творческим откликом на роман «Преступление и наказание».

В отличие от Раскольникова, Артур Сэвил не пребывает в плену размышлений о «праве», «принципе» и Наполеоне. Но, как и Раскольниковым, им владеет навязчивая идея совершения преступления, движимая к реализации эгоцентризмом. И то, что причиной грядущего убийства становится салонное откровение хироманта, нисколько не уменьшает, а напротив, подчеркивает практичность, волю и скрытое за внешним лоском звериное желание выжить в свете любой ценой. Артур Сэвил, в отличие от Раскольникова, «не горяч и не холоден». Совершив преступление, он не способен к возрождению, потому что душа светского человека изначально и неосознаваемо мертвая. Иронические пассажи Уайльда, легкость повествования о преступлении нарочито контрастируют с самим фактом его свершения, после которого следует лишь счастливый брак и заметка в газете о якобы совершенном самоубийстве жертвы. То, что у Достоевского сопряжено с жестокими внутрличностными коллизиями, переживаемыми главным героем, у Уайльда обретает черты иронической игры, выявляющей страшные реалии социума.

В «Портрете Дориана Грея» череду преступлений, совершенных Дорианом и из-за него, венчает убийство Бэзила Холлуорда. Творец-энтузиаст, призывающий Дориана к молитве и покаянию, оказывается жертвой того, кого считал живым воплощением божественного вдохновения. Дорианом-убийцей владеют низменные чувства: злоба, ненависть, «бешенство загнанного зверя», внушенные тем, иным, двойником на портрете – его запечатленным порочным духом. С одной стороны, произвол как «своеволие твари», с другой – невозможность противостоять многочисленным искушениям плоти в связи с сохранностью тайны – это «лабиринты человеческой психики» [Абрамович 1909: 81], обнажаемые вслед за Достоевским.

Нигде так своеобразно не реализуется мысль Н. Буало «Огромна власть у слов, стоящих там, где нужно», как в «Портрете...». Лорд Генри – средоточие парадоксов, возвращенных из обширного светского опыта и поклонения Красоте, совершенным воплощением которой является прекрасный Дориан, оживший *object de arte*. Эгоцентризм Генри Уоттона сходен с индивидуализмом и волюнтаризмом

Раскольникова и Ивана Карамазова [Хуснулина 2005: 53].

Особая роль в отношениях Дориана и лорда Генри принадлежит *Слову*: высказанное Уоттоном Дориан преобразует в действие. Созидающая природа слова («в начале было Слово») становится разрушительной, а портрет – произведение искусства – воплощением разрушения. Дориан *сам* совершает поступки, это его волеизъявление, но изначально они осены растлевающим словом его духовного наставника. При этом лорд Генри предвидит грядущую расплату: «за все дары богов мы... заплатим тяжкими страданиями». В душе Уайльда уже в ту, светлую, пору обитали богач и Лазарь.

Эта безудержная власть слова была ранее многократно прочувствована Достоевским: Голядкин, Иван Карамазов, Петр Степанович Верховенский, Старогин по-разному наделены мощной вербальной энергетикой, которая, обладая роковой силой влиять на события, определяет ход судьбы.

В «Портрете...» своеобразно реализуется и мифологема Красоты Достоевского – в ее «декадентском варианте» [Руднев 1999: 220]. Красота как дьявольское наваждение губит все живое, но через смерть следует очищение и восстановление равновесия: портрет становится предметом искусства, а человек – таким, каким должен стать. Так сбывается пророчество лорда Генри и реализуется мысль Уайльда о библейском воздаянии.

Особый след в творчестве обоих писателей оставил романтический мотив *двойничества*. Трагическое двойничество «Портрета...» сменяют светские двойники пьес: Эрнест и Джек в счастливо разрешающейся истории «Как важно быть серьезным» (1895); миссис Чивли, оказывающаяся матерью добродетельной леди Чилтерн в «Идеальном муже» (1895); любовница легкомысленного лорда Иллингворта, преображаемая в достойную и любящую мать – миссис Арбетнот в «Женщине, не стоящей внимания» (1893). Метаморфозы двойничества разрешаются для героев пьес Уайльда счастливо, как награда за перенесенные душевные драмы. Это парадоксальным образом роднит его с русскими романтиками и рознит с Достоевским, в «Двойнике» которого показана трагедия смятенного сознания маленького человека.

Сказка Уайльда «Соловей и роза» (1888), навеянная романтизмом, повествует о трагедии невидимого и прекрасного существования, о высокой жертвенности и бездушии. Приникнув к шипу, Соловей гибнет, воспевая любовь, которой на самом деле нет, – это предсмертный гимн самообману. С другой стороны, гибель Соловья происходит в связи с ощущением всеполноты бытия – от переполняющей его любви к Солнцу, Луне, миру, к самой Любви как чуду мироздания. Это губительное опьянение счастьем было ранее воссоздано Достоевским в «Слабом сердце» (1848). Полнота бытия охватывает Васю Шумкова, складываясь из восторга дружбы, беспредельности чувства к Лизе, успеха канцелярской службы. Вася подспудно желает преображения мира в бесконечном совокупном счастье. Мечтам о всеобщем благоденствии противостоит жизнь –

шесть не переписанных тетрадей. Подобно тому, как жертвенность Соловья столкнулась с равнодушием Студента и его избранницы, так и альтруистический порыв канцелярского служащего, опьяневшего от счастья, привел к трагедии безумия. Достоевский и Уайльд одинаково прозревали тяготеющие друг к другу полюса жизненной всеполноты и гибели, счастья и грядущей расплаты, истины и самообмана.

Если гибельно бытие, «льющееся через край», то и страстная жажда его столь же гибельна – эта мысль чрезвычайно важна и для Уайльда, и для Достоевского. Истолкование Уайльда библейской любви, которая «сильна как смерть», обнаруживается в «Саломее» (1893). Иудейская царевна, окруженная немислимой роскошью, воделеет пророка Иоканаана, в чьих речах воплощена невиданная сила духа. Пророк, чей голос раздается из ставшего тюрьмой высохшего водоема, вызывает у Саломеи необузданное физическое влечение, которое есть не что иное, как ее бессознательная тяга к духу, разбудившему плоть, к высшей человеческой гармонии духа и плоти. Добившись смерти Иоканаана и поцеловав его мертвые губы, Саломея гибнет, отдав свою жизнь за миг того, что осталось ей от подлинной и желанной гармонии. В «Герцогине Падуанской» (1883) страстное сплетение предательства и прощения, любви и смерти разрешается поцелуем умирающей от яда герцогини и Гвидо, закалывающего себя кинжалом.

Истоки страшного единства Эроса и Танатоса, в которое проник Уайльд, сокрыты у Достоевского, исследующего глубины сладострастия зла и страдания (даже осиянный евангельским светом Алеша знаком с «насекомым сладострастием»). Однако Достоевский воспел и экстатический подъем очистительной любви как извечно присущее человеку тяготение к гармонии. Новая духовная высота, обретенная через муку, озарение, снизошедшее через падение, провидятся Достоевским в затхлом и обыденном мире, налитом тяжелым духом антиэстетики [Абрамович 1909: 81-87]. До 1895 г. Уайльд вибрировал на этот чуждый ему мир как на безобразное, необходимо контрастирующее с Красотой.

И Уайльд, и Достоевский пережили заключение. Именно в тюрьме откроется Уайльду, перечитывающему «Записки из Мертвого дома», глубинный Достоевский [Ипатова 2003: 253]. Трагедией бытия Уайльда стало столкновение с жизнью, лишенной Красоты, невозможность обретения себя в реальном мире человеческого страдания и уничтожения. Страдание, ощущаемое вследствие жизненного фиаско, воплотилось в «Балладе Редингской тюрьмы» (1898) и «De Profundis» (1897). В этих произведениях ранее литературно переживаемый синтез Эроса и Танатоса обрел масштаб личной трагедии: Уайльд-человек убит любовью, Уайльд-художник находит слова, чтобы через искусство сделать свое страдание всечеловеческим. И если в «Портрете...» лорд Генри прочил каждому расплату за содеянное, то в «Балладе...» Уайльд прозревает жизненные нюансы, ранее прочувствованные Достоевским, – «не всем палач воздаст». Жизнь отныне не кажется ему скроенной по канонам трагедии, в ней появляется серый цвет,

длительное томление отчаяния и маящийся Ад, в который должна вступить «незрячая душа». Темные углы Достоевского теперь известны и Уайльду – это «черные загородки» в зале суда, жесткие камни «Двора Должников» и слизистые стены тюремной камеры. Блестящих светских львов и хорошо одетых утонченных леди, эротичных красавиц и харизматичных правителей прошлых эпох сменяют мрачные персонажи иного, страшного, мира: шериф, «грубый доктор», палач, комендант, пьющий дважды в день кружку пива. И если Искусство все же властвует над жизнью, то в виде позднеромантического маскарада, который невероятен для певца Красоты, но реален для заключенного, пребывающего со своими братьями под номером – в гробу. Через жуткое ощущение утраты всего, что вдруг раскрылось Уайльду как самообман, через попрание Красоты Жизнью, он поднимается к пониманию мгновенности божественного экстатического озарения: как заставить себя, мир и Бога забыть прошлое, чтобы душа обрела покой? «De Profundis» венчают слова, посвященные красоте Страдания, испытав которое Уайльд уже не сможет оставаться прежним. В то время как духов-

ная стойкость Достоевского питалась его всеведением, изначальноным опытом и знанием тусклого, страшного, пьяного мира, Уайльд, «король жизни», был низвергнут с золотого трона ею самой. «Кто в жизни много жизней слышит, / Тот много раз умрет», – так переживал жизнь поздний Уайльд, унаследовав свое страдание от Достоевского.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Абрамович Н.Я.* Религия красоты и страдания. – СПб.: Посев, 1909.
- Акройд П.* Последнее завещание Оскара Уайльда. – М.: СП «Слово», 1993.
- Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979.
- Ипатов С.А.* Неизвестная рецензия Оскара Уайльда на «Преступление и наказание» // Pro memoria. Памяти академика Г.М. Фридендера (1915-1995). – СПб.: Наука, 2003. С. 250-271.
- Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. – М., 1999.
- Хуснуллина Р.Р.* Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2005.

#### Данные об авторе:

Тамара Леонидовна Дайхин – доктор филологических наук, профессор кафедры филологии и массовых коммуникаций Нижневартковского государственного гуманитарного университета (Нижневартовск).

Адрес: 628605, Тюменская область, ХМАО-Югра, г. Нижневартовск, ул. Ленина, 56.

E-mail: lemhe@yandex.ru

#### About the author:

Tamara Leonidovna Daykhin – Doctor of Philology, Associate professor of the Department of Philology and Mass Communications of the Nizhnevartovsk State University of Humanities (Nizhnevartovsk).

В.О. Возмилкина, Е.Г. Доценко  
Екатеринбург, Россия

## ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ПРАВЫ И СУЕВЕРИЯ В РОМАНЕ Э. ГАСКЕЛЛ «КРЭНФОРД» И ЕГО ТЕЛЕИНТЕРПРЕТАЦИИ

**Аннотация:** В статье анализируется изображение народных верований и обычаев в романе Э. Гаскелл «Крэнфорд» (1853) и экранизации (2007–2009). Устанавливается, что обращение к народным поверьям необходимо английской писательнице-реалисту для создания в романе разносторонней и неоднозначной картины духовной жизни Великобритании эпохи индустриальной революции. Отдельный акцент делается на сопоставлении романа и фильма «Крэнфорд».

**Ключевые слова:** Э. Гаскелл, викторианство, «Крэнфорд», социальный роман, суеверие.

V.O. Vozmilkina, E.G. Dotsenko  
Yekaterinburg, Russia

## PROVINCIAL CUSTOMS AND POPULAR BELIEFS IN ELIZABETH GASKELL'S "CRANFORD" AND ITS TV VERSION

**Abstract:** The article analyzes provincial customs and popular beliefs in Elizabeth Gaskell's "Cranford" (1853) and its TV version (2007-2009). It is supposed that the realist writer used popular beliefs to construct the whole picture of Great Britain of the industrial revolution era in the novel. The authors have made special accent on the specifics of "Cranford" as a film.

**Keywords:** Elizabeth Gaskell, Victorian age, Cranford, social novel, popular belief

Английские обычаи принято обсуждать и изучать как в связи с национальным характером», так и на уровне фольклора, который на протяжении всей истории английской литературы находит возможность с ней взаимодействовать, периодически усиливая свои позиции. Почетное место обращение к национальным традициям занимает среди факторов, определивших специфику английской литературы в викторианский период. Народные суеверия и обычаи, зафиксированные в фольклоре, нашли отражение в реалистическом романе XIX века, вступая в своеобразный диалог с христианскими аллюзиями и с самим христианством как религией, детерминирующей базовые нравственные ценности викторианства. В этом смысле роман Элизабет Гаскелл «Крэнфорд» (1853) относится к образцам классической английской литературы викторианского периода, в которых не без иронии, но с милой выразительностью представлен ряд суеверий эпохи, чаще связываемой в нашем сознании с развитием промышленности и научно-технической революцией.

Идеалы писательницы сформировались в эпоху «старой Англии», до того, как в середине столетия в стране начался очередной виток индустриализации: для Э. Гаскелл естественно несколько ностальгическое обращение к прошлому. В романах нередко присутствует контраст между провинцией и крупным индустриальным центром (сюжетообразующим это противостояние станет в знаменитом романе «Север и юг»). Писательница в своих произведениях пыталась сблизить «консервативное прошлое» и «прогрессивное настоящее», а потому понятным является ее желание нарисовать «исчезающий мир», с юмором и иронией представляя эту «курьезную действительность» [Гениева 2002: 207].

Центральный образ книги – городок Крэнфорд, прототипом которого выступил Натсфорд, родной город Элизабет Гаскелл. Он располагается на севе-

ро-западе Англии, в графстве Чешир. (Родившийся в том же графстве Льюис Кэрролл несколько позднее прославит Чешир персонажем своей знаменитой сказки – Чеширским котом). Оплотом ткацкой промышленности и торговли Северо-Западной Англии был Манчестер, один из крупнейших индустриальных городов. Большую часть жизни писательница прожила в Манчестере, выйдя замуж за священника унитарийской церкви. «Наряду с индустриальной революцией и ростом населения, в викторианской Англии существовала еще одна почти столь же динамичная сила, связанная с оживлением религии» [Kitson Clark 1965: 147]. Гаскелл очень неравнодушно относилась к проблемам большого промышленного города и писала «манчестерские романы» («Мэри Бартон»), но до конца своих дней вспоминала милый сердцу Натсфорд.

Северо-Западная и Северная Англия была представлена в середине века не только крупными промышленными центрами (Манчестер, Ливерпуль, Йоркшир, Ланкашир), но и множеством деревень и малых городов, в которых соблюдались старинные английские обычаи. «Именно поэтому англичане со всех концов страны интересовались йоркширским фольклором и верили, что уж тут-то должны водиться феи» [Коути, Харса 2011: 24]. Отголоски «Йоркширского фольклора» можно найти в романах сестер Бронте; не случайно «западный Йоркшир сейчас называют "графством Бронте", ведь именно там родились и прожили большую часть жизни сестры – писательницы» [Коути, Харса 2011: 24]. Для самой Э. Гаскелл дороги и Натсфорд, ее малая родина, и Ш. Бронте, с которой они были близкими приятельницами, и Манчестер, ставший не только местом действия романа «Мэри Бартон», но и прототипом города Драмбл в «Крэнфорде».

Провинциальный городок Крэнфорд примечателен не только особыми обычаями, но, главным

образом, жителями, которые эти обычаи устанавливают и свято соблюдают. Историю города творят женщины: «Какова бы ни была судьба мужей, в Крэнфорде их не видно» [Гаскелл 2012: 24]. Все внимание автора посвящено исследованию женских характеров. Нарочитая самость героинь не раз подчеркивается на страницах романа: «Мужчина в доме очень мешает!» – как-то замечает одна из дам. Автор будто испытывает идеалы современности на прочность. Среди них – идеи и принципы, которые мы бы назвали сегодня феминизмом, гендерной независимостью и самоидентификацией. Жена священника, мать семейства, талантливая писательница, Гаскелл, тем не менее, не относится свысока к своим одиноким и не всегда последовательным героиням, с мягким юмором показывая их нетерпимость к противоположному полу и, не желая разрушить их тихую жизнь, окружает представителями сильной половины человечества в виде «ручных, домашних» [Гаскелл 2012: 14].

Крэнфордский мир «амазонок» своеобразен: в основном, это очень немолодые или даже очень пожилые дамы. Хранительницы домашнего очага, они свято верили в незыблемость установленных ими ритуалов. Часть общепринятых норм, напротив, как ритуал не осмыслилась. Так, огромное количество суеверий было связано с домашними животными, а особый трепет вызывали коровы. В этих суевериях «проглядывалась постоянная борьба с враждебными силами за наличие молока и здоровье “кормилиц”» [Гаскелл 2012: 270]. Корова мисс Бетси Баркер была достопримечательностью Крэнфорда. Поэтому когда она «неосторожно свалилась в яму с негашеной известью» [Гаскелл 2012: 28], это стало событием общегородского масштаба. Если вспомнить, чему подвергались бедные животные в деревенском английском быту XIX века, то «фланелевая кофта и панталон» [Гаскелл 2012: 28] коровы мисс Бетси Баркер покажутся особенно заботливым шагом хозяйки во спасение животного. Во всяком случае, история с коровой, пострадавшей от извести и получившей «человеческую» одежду, абсолютно лишена мистики. В то время как «на острове Джерси рассказывали о фермере, чьи коровы стали чахнуть. Зарядив ружье серебряной монеткой, хозяин укрылся в сарае и дождался захода солнца. Около полуночи через изгородь перемахнул огромный черный пёс, заскочил в коровник и... принялся отплясывать перед скотиной. Плясал пёс так лихо, что бедняжки едва могли за ним угнаться, а некоторые падали на землю в изнеможении. Насмотревшись на такие издевательства, фермер выпалил в собаку из ружья. Пёс, поскуливая, выбежал вон, а наутро один из соседей показывал с перевязанной рукой. Урок пошел колдуну на пользу: с ночными плясками было покончено, а коровы снова набрали вес» [Коути, Харса 2011: 24].

Неудивительна эта забота о коровах со стороны дам крэнфордского «высшего общества», а не фермеров, ведь обзавестись коровой в Крэнфорде «служит почти таким же признаком респектабельности, как в некоторых кругах – собственный кабриолет» [Гаскелл 2012: 118]. Крэнфордский «высший свет» по большей части далек от настоящего социального

(и еще менее – экономического) превосходства по отношению к среднему классу: «амазонки» «Крэнфорда», как правило, в очень малой степени не являются знатными дамами (например, дочери священника) и обладают крайне скромным доходом. По сути, они бедны, однако их мир выстроен как самодостаточный, и они ни в коем случае не хотят расстаться с иллюзией своей «избранности». Помимо общения друг с другом, «светских визитов» в очень избранном кругу, чему посвящена большая часть времени и забот, дамы находят себе занятия по душе. С юмором и теплотой описывает Гаскелл повседневные заботы жительниц Крэнфорда: «содержать садик в образцовом порядке, отпугивать мальчуганов, взвешивающих на чудесные цветы, прогонять гусей, разрешать спорные вопросы литературы и политики, муштровывать чистеньких служанок» и т.п. При этом жизнеустройство Крэнфорда менее всего напоминает фантазию автора, навеянную ностальгией по годам юности, проведенным в провинциальном городке. Э. Гаскелл – прежде всего, автор реалистических социальных романов, и в ее творчестве нет произведений, сопоставимых, например, с «рождественскими повестями» Ч. Диккенса. (Тем любопытнее, что второй сезон телевизионного сериала «Крэнфорд» в Великобритании 2009 г. демонстрировался как «специальный Рождественский выпуск»).

Описание демонстративно закрытого мира «амазонок» сменяет «Крэнфорде» вполне реальный срез жизни английского общества, классовость которого формирует все сферы его жизнедеятельности. Известие о приезде в маленький город леди Гленмайр стало настоящим событием для крэнфордских дам и одним из поворотных пунктов в развитии сюжета романа, сконцентрированного не на судьбе одного или двух центральных персонажей, но именно на жизни городка. Знатное происхождение леди Гленмайр (сам статус и обязательность обращения «леди») поставило перед дамами ряд сложных вопросов, начиная с подбора туалета и заканчивая требованиями этикета в общении со столь важной особой. «Надо ли говорить “ваша милость” в тех случаях, когда обыкновенным людям мы говорим “вы”?... И надо ли говорить “миледи” или, как всегда, “сударыня”?» [Гаскелл 2012: 131], – сокрушалась мисс Пул. Внимание англичан к речевому этикету и, быть может, вытекающая отсюда сдержанность не обошли стороной и героинь романа Э. Гаскелл. Соблюдение норм и знание социальных разграничений – для них обязательная, чтобы ни сказать естественная составляющая их «благородного» образа жизни, совершенно не мешающая проявлениям их подлинного душевного благородства.

По нелепому недоразумению леди Гленмайр чуть было не лишилась возможности познакомиться с местным обществом, для которого не отдать визит гостю в течение трех дней было равносильно нанесению обиды и даже демонстрацией пренебрежения к той или иной персоне. Однако досадная ситуация вскоре получила удовлетворительное объяснение и разрешение, и общество крэнфордских «амазонок» оживилось. Тем более что скоро дам ждал сюрприз: леди Гленмайр вышла замуж за доктора Хоггинса.

Разумеется, мезальянс широко обсуждался и, чаще всего, осуждался обществом. Ведь «здесь в Крэнфорде бедная леди Гленмайр могла, казалось бы, считать себя в безопасности, – заметила мисс Мэтти с кроткой жалостью в голосе» [Гаскелл 2012: 204]. Мистер Хоггинс был хоть и обеспеченным, но простым врачом, и никак не казался достойным спутником жизни столь титулованной особы. Одним из аргументов против этого союза была уверенность дам в том, «что мистер Хоггинс ежевечерне ужинает хлебом, сыром и пивом!» [Гаскелл 2012: 204]. «Аристократическим» его ужин, таким образом, никак нельзя было назвать.

Будучи аристократкой по своему официальному статусу, леди Гленмайр, в представлении местного общества, должна служить символом благочестия, целомудренности, благоразумия, но она предпочла женское счастье. Ее замужество пошатнуло представления мисс Мэтти и ее окружения о социальной иерархии и о женской солидарности. Социальные табу, сословные разграничения остро ощущаются дамским обществом. Героини не подчеркивают свою принадлежность к определенному сословию словами, однако эта принадлежность для каждой из них чрезвычайно важна. Невидимые идентификаторы присутствуют во всем: речь, манеры, одежда. Каждый класс должен соблюдать приличия и не переходить границы. В этом героиням Э. Гаскелл видится основа стабильности и порядка.

Другая история и другой тип «верований» в романе связаны с приездом в город загадочного фокусника Брунони. Встреча мисс Пул с фокусником Брунони делает ее настоящей героиней вечера. Сами фокусы, впрочем, имеют отношение исключительно к технике и профессионализму исполнителя. Обсуждая вопросы магии, дамы проявляли и долю скептицизма, но за наносным равнодушием скрывалась тайная вера в разного рода мистику. «Миссис Форрестер верила во все, начиная от привидений и кончая воем собаки, предсказывающим смерть. Мисс Мэтти становилась на сторону то одной, то другой...» [Гаскелл 2012: 155] Мисс Мэтти, по заверениям рассказчика, стремилась казаться достойной своей рациональной сестры мисс Дженкинс. Однако и той, как оказалось, не были чужды суеверия: «она никогда не разрешала служанкам называть “саванами” застывшие кружочки сала у основания свечки и всегда требовала, чтобы их называли “колечками”» [Гаскелл 2012: 155]. Бывшие основным источником света в доме, свечи собирали вокруг себя множество примет. Опасения героини можно объяснить следующим распространенным суеверием: если свеча при горении оплывает так, что воск стекает в виде «воскового савана», то это предвещает смерть тому, кто сидит напротив нее.

В определенный момент участвовавшие случаи воровства в Крэнфорде заставили его жителей острее воспринимать суеверные представления: днем дамы «выслушивали жуткие истории о повозках, запряженных лошадьми, чьи копыта были обернуты фетром, и о людях в темной одежде, которые в глухую ночь разъезжали в этих повозках по городу...» [Гаскелл 2012: 164]. Вера в привидения стала частью религиозных представлений для некоторых дам городка, в частности, миссис Форрестер. Поэто-

му путешествие до дома из Оверплейса, где героиня была на званом ужине, обещало превратиться в особо пикантное: служанка Джени сообщила, что «совсем недавно она собственными глазами видела привидение на Темном проселке – на том самом, по которому нам предстояло возвращаться домой» [Гаскелл 2012: 180]. Тонким английским юмором пронизаны авторские комментарии: «Одеваясь, мы благоразумно не заговаривали о безголовой даме – ведь нам не было известно, не находятся ли ее призрачная голова и уши где-то поблизости и не существует ли между ними и злополучным телом у Темного проселка какой-либо духовной связи» [Гаскелл 2012: 181]. Однако страхи развеиваются, когда жители города разоблачают фокусника Брунони-Брауна, который «своим непревзойденным искусством пробудил в нас жажду чудес, а в будничной жизни не сумел справиться с понесшей лошадью» [Гаскелл 2012: 188].

Переходя от романа Э. Гаскелл к его экранизации, следует сказать несколько слов о жанровой специфике «Крэнфорда». Доминирующая в творчестве английской писательницы-реалиста социальная проблематика, безусловно, определяет жанровое своеобразие таких романов Гаскелл, как «Мэри Бартон», «Руфь», «Север и юг». В отношении «Крэнфорда» исследователи творчества Э. Гаскелл высказывают разные точки зрения, тем более что произведение идентифицируется то как роман, то как повесть. В результате, существуют такие противоречивые определения, как «идиллическая» повесть «Крэнфорд» (хранящая ностальгию по минувшему веку), ироническая (по отношению к «несостоятельному») – но не с точки зрения материальных ценностей – общества) повесть. Наконец, «Крэнфорд», по мнению ряда исследователей, следует отнести к так называемому провинциальному роману. Противоречия, скорее всего, вызваны известной очерковостью романа. М.Ю. Фирстова усматривает в «Крэнфорде» «вариант социально-бытового повествования как описания не связанных между собой событий из жизни провинциального городка. Несвязность на уровне фабулы обусловлена историей создания романа («Крэнфорд» печатался в виде отдельных рассказов в журнале Диккенса «Домашнее чтение» (*Household Words*) с 1851 по 1853 г. и лишь затем оформился в единое произведение)» [Фирстова 2012: 14-15]. Еще в 1849 г. в литературном журнале Дж. Сартейна *Sartain's Union Magazine* было напечатано эссе Э. Гаскелл «Последнее поколение Англии»; оно и явилось тем наброском, из которого позже вырос роман «Крэнфорд».

Для фильма, состоящего из нескольких серий, как это принято в экранизациях классики на канале BBC, подобная сюжетная децентрализация могла бы показаться благоприятной. Однако режиссеры фильма «Крэнфорд» (2007) С. Кертис и С. Хадсон, напротив, постарались придать романной истории большую сюжетную целостность, экранизовав в рамках одной телеистории три произведения Э. Гаскелл: «Крэнфорд», «Моя леди Ладлоу» (1859) и «Признания мистера Харрисона» (1851). Размеренный темп жизни скромных крэнфордских «амазо-

нок» получает в фильме исходное ускорение – завязкой становится приезд в городок Мэри Смит (героини-рассказчицы в «Крэнфорде») и Уильяма Харрисона (молодого доктора и заглавного героя «Признаний мистера Харрисона»). Подобный сюжетный ход в начале произведения напоминает, например, завязку романа «Гордость и предубеждение» Дж. Остин или романа самой Э. Гаскелл «Север и юг» и формирует определенные зрительские ожидания. Впрочем, фильм «Крэнфорд» зрителей не разочаровывает: высокий уровень актерского мастерства в киноверсии романа был гарантирован участием в ней таких известных артистов, как Джули Денч (в роли мисс Мэтти), Джулии Маккензи, Имелды Стантон, Тома Хиддлстона и других. Очевидно, популярность фильма дала возможность постановщикам создать «продолжение» «Крэнфорда»: второй сезон сериала носит название «Возвращение в Крэнфорд» (2009) и в меньшей степени связан с исходным романом (сценарий фильма создан, как указывается в титрах, «по произведениям Э. Гаскелл»).

Возвращаясь к жанровой специфике произведения, можно отметить присутствующие в фильме – наряду с мелодраматическими элементами – черты социальной драмы. Строительство железной дороги, которая должна пройти через Крэнфорд, разрушив его милую патриархальность, занимает в телеверсии большее место и выглядит более драматичным, чем в исходном романе. Кроме того, социальные противоречия викторианства оказались усилены в обеих частях фильма за счет обращения к повести «Моя леди Ладлоу» (произведению более позднему по сравнению с «Крэнфордом» и «Мистером Харрисоном»), где писательница использует возможности сатиры. С другой стороны, в фильмах удачно передан колорит провинциального городка с его причудливыми нравами. Визиты не более пятнадцати минут, «элегантная экономия» в виде двух свечей по вечерам, боязнь перемен. Все подчинено единому настроению, ведь это – Крэнфорд!

Есть место в кинокартине и суевериям: например, маленький мальчик, почтительно и испуганно снимающий кепку при виде похоронной процессии (это и дань уважения покойному, и вера в приметы, так как умерший может «вернуться» в дом за живым), или символические ритуалы «прочтения» букетов дамами, гадающими о чувствах кавалеров.

Народные обычаи и верования как в романах Гаскелл, так и в их экранизации появляются, разумеется, не случайно. Как указывала А.А. Елистратова в предисловии к первому изданию «Крэнфорда» на

русском языке, писательница «с любовью вспоминала старые поэтические чеширские народные обычаи и поверья, с которыми она сроднилась с детства. В день свадьбы земля или мостовая перед домом жениха и невесты посыпалась красным песком, поверх которого белым песком через воронку выводились затейливые узоры, цветочный орнамент, иногда даже поздравительные стихи (так было, вспоминала Гаскелл, в день ее собственной свадьбы, когда были разукрашены почти все дома города). На рождество детвора обходила дома, распевая под окнами старинные святочные песни... Чеширские служанки, сверстницы будущей писательницы, верили в приворотное зелье – “драконову кровь”; они знали, что, увидев в первый раз молодой месяц, надо сделать ему книксен и перевернуть в кармане деньги – тогда их станет вдвое больше до того, как луна пойдет на ущерб» [Елистратова 1973].

Сегодня о том, что романы и повести Э. Гаскелл – «живая» классика, представляющая интерес не только для специалистов по литературе и истории XIX в., свидетельствуют и новые экранизации произведений писательницы, и один за другим появляющиеся переводы ее романов на русский язык. Существовая в новом тысячелетии как бы на пересечении сразу нескольких эпох, произведения классика английской литературы обеспечивают себе непреходящую актуальность.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Гаскелл Э.* Крэнфорд / Пер. с англ. И. Гуровой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 288 с.

*Генчева Е.* Эти загадочные англичанки. – М.: Прогресс, 2002.

*Елистратова А.А.* Предисловие // Гаскелл Э. Крэнфорд / Пер. с англ. И. Гуровой. – М.: Художественная литература, 1973. URL: [http://www.e-reading.org.ua/chapter.php/101098/1/Gaskell\\_-\\_Krenford.html](http://www.e-reading.org.ua/chapter.php/101098/1/Gaskell_-_Krenford.html).

*Коуты Е., Харса Н.* Суеверия викторианской Англии. – М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2011.

*Фирстова М.Ю.* Художественное воплощение темы женской судьбы в романах Элизабет Гаскелл 1848-1855 гг.: викторианский социум и женский характер. Автореферат дисс... канд. филол. н. – Екатеринбург, 2012.

*Gaskell E.* Mr. Harrison's Confessions // The University of Adelaide Library. URL: <http://ebooks.adelaide.edu.au/g/gaskell/elizabeth/harrison>.

*Gaskell E.* My Lady Ludlow // Page by Page Books. URL: [http://www.pagebypagebooks.com/Elizabeth\\_Gaskell/My\\_Lady\\_Ludlow/index.html](http://www.pagebypagebooks.com/Elizabeth_Gaskell/My_Lady_Ludlow/index.html).

*Kitson Clark G.* The Making of Victorian England. – London: Methuen, 1965.

#### Данные об авторах:

Валерия Олеговна Возмилкина – учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 167 г. Екатеринбург.  
Елена Георгиевна Доценко – профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: Cafruszarlit@yandex.ru

#### About the authors:

Valeriya Olegovna Vozmilkina is a Teacher of Literature and Russian at the Secondary School № 167 of the Yekaterinburg.  
Elena Georgiyevna Dotsenko is a Doctor of Philology, Professor of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Л.Ю. Макарова  
Екатеринбург, Россия

## ПЛАСТЫ КУЛЬТУРЫ В «МАЛЕНЬКОЙ ДУШЕ» ГЕРОЯ НОВЕЛЛЫ С. БЕККЕТА «ЖЕЛТОЕ»

**Аннотация:** В статье рассматривается роль философских, библейских, литературных аллюзий в новелле С. Беккета «Желтое» (роман «Больше замахов, чем ударов», 1934). Благодаря аллюзиям по-новому раскрывается противоречивость образа Белаквы Шуа. Экспозиция становится ключом к пониманию новеллы и романа в целом.

**Ключевые слова:** С. Беккет, Данте Алигьери, модернизм, роман, новелла, литературные аллюзии, библейские аллюзии.

L.Y. Makarova  
Yekaterinburg, Russia

## CULTURAL LEVELS OF THE HERO'S "LITTLE PSYCHE" IN S. BECKETT'S "YELLOW"

**Abstract:** The article considers the functions of philosophical, literary, biblical allusions in Samuel Beckett's novella "Yellow" (the novel "More Pricks than Kicks", 1934). The contradictories of the image of Belaqua Shuah are revealed in a new way due to the allusions. The exposition of the novella helps to understand the whole story and the novel.

**Key words:** Samuel Beckett, Dante Alighieri, modernism, novel, novella, literary allusions, biblical allusions.

Роман «Больше замахов, чем ударов» (1934), в который на правах главы входит новелла «Желтое», является центральным произведением раннего периода творчества С. Беккета. Еще в качестве ирландского писателя-модерниста Беккет впервые представляет в романе сложившуюся оригинальную концепцию человека и мира. Роман состоит из десяти эпизодов из жизни героя Белаквы Шуа – маленького человека, образ которого регулируется литературными и библейскими архетипами и широким спектром аллюзий. Модель мира в произведении структурируется вокруг героя, проецирующего себя на внеположенную реальность, а не наоборот. Многомерное прошлое, «дороманная» «чистилищная» история Белаквы обуславливают его объединяющую роль в романе: образ героя является не просто сквозным, но «стягивающим» новеллы в единое целое, роман. Архетип Белаквы, его внутренняя жизнь связаны с различными пластами культуры и образуют бесконечные круги странствий персонажа в каждой из новелл. Повышенная субъективность, возрастающая к концу романа, погруженность Белаквы в глубины души и одновременно «пробывание» в дублинском хронотопе актуализирует возможности психологической новеллы, к традициям которой С. Беккет обращается в своем романе.

Ярким примером новеллы, в которой доминирует психологическая линия развития действия сюжета, является предпоследняя глава романа «Желтое». Новелла повествует о последнем дне из жизни Белаквы. Герой находится в госпитале, готовясь к операции, в процессе которой наступает его смерть. Печальное событие (развязка) происходит уже в самом конце новеллы, фактически, финал жизни Белаквы должен стремительно завершить и главу, и роман. По контрасту с движением, которому архетипически «ленивый» герой так привержен на про-

тяжении большинства новелл, в «Желтом» Белаква лишен возможности преодолеть большие расстояния. В ходе развития «внешнего» сюжета герой закрыт в больничной палате, лишь в самом конце новеллы он выходит за ее пределы и совершает, как часто бывало во время его странствий, спуск вниз, но в больничном пространстве «низом» оказывается операционная, а по отношению ко времени его жизни – смерть.

В день операции Белаква переживает психологический кризис, он словно предчувствует конец своего жизненного пути и пытается сдержать вызванное страхом, настраивается на преодоление волнения и опасений. Но во время борьбы со страхом (он больше боится не боли, но неизвестности), в герое вдруг происходит поразительная перемена. Он впервые отказывается от сна как возможности бегства от внешнего мира и достижения полного покоя и одиночества; новым для героя является ярко выраженное желание жить. Белаква, обычно сосредоточенный на одном мгновении – вечной темноте и неподвижности в Лимбе, вдруг начинает воспринимать течение жизни, ее прошлое, настоящее и будущее, каждый миг для него становится наполненным смыслом. Семь часов перед смертью распадаются на отдельные – желтые и серые – мгновения дня, но вместе с тем в этих мгновениях отражается весь мир, вся жизнь Белаквы. Возникает впечатление, что за семь часов герой заново проходит свой «земной круг».

Парадоксы в сознании героя, его открытия и озарения в восприятии внешнего мира и окружающих людей – все это обуславливает сложное соотношение временных планов и разворачивание их в сюжете новеллы. Время в новелле течет «по-прустовски»: от воспоминания к воспоминанию, от ассоциации к ассоциации – и вполне закономерно актуализирует одно из ранних «ученичеств» Бекке-

та – у М. Пруста (творчеству Пруста Беккет посвятил в 1930-х гг. одно из своих программных эссе – “Proust”, 1931).

Отличительной композиционной чертой новеллы является ее чрезвычайно длинная, развернутая экспозиция. Начало новеллы погружает нас глубоко во внутренний мир героя, раскрывая его сознание как сложное и неординарное в контексте всего романа. Для понимания образа героя и его психологии обретают значение аллюзивные планы. Прототипом беккетовского Белакавы является персонаж «Божественной комедии»: с Белакавой Данте встречается на уступах Предчистилица («Чистилище», 4 песнь). С героем Данте и миром «Божественной комедии» Белакава Беккета так или иначе соотносит себя на протяжении всего романа. В «Желтом» помимо «традиционно» дантевского (время в Чистилище), включаются дополнительный литературный («Тэсс из рода д’Эрбервиллей» Т. Гарди), философский (идеи Гераклита и Демокрита), библейский (связанный с фамилией героя Шуа) планы аллюзий. Названные уровни – это своего рода коды, которые становятся ключом к новелле, структурируют и экспозицию, и последующее развитие действия.

В самом начале новеллы Белакава предстает необычно встревоженным размышлениями о наступающем дне и предстоящей хирургической операции. В первой строке обозначено точное время, когда в комнату Белакавы «влетела» ночная сиделка и включила свет, – это было «ровно в пять часов» утра [Beckett 1993: 171]. Конкретизирован и другой временной момент, когда должна состояться операция, – двенадцать часов. Очерченность временных границ противоречит сути характера Белакавы, совершенно равнодушного к движению времени, отвергающего часовые механизмы. «Пунктуальность» раздражает его как ненужный, «глупый» предрассудок, как зависимость от мира, принятие его логики и законов. Для героя всегда были значимы изменения на эмоциональном, чувственном уровне: Белакава привык прислушиваться лишь к собственному сознанию и подсознанию. В данном случае контраст между светом и тьмой в начале дня позволяет «обнажить» переживания героя. Неприятие утренней зари как начала нового дня и жизни связано у Белакавы с неприязнью к самому факту рождения, «отвратительному рождению» [Beckett 1993: 172].

Двенадцать часов, время операции, – еще одна предопределенная «веха» в судьбе героя, полдень как символически значимое время неоднократно входит в романное повествование, оно является также напоминанием о «Чистилище». Пространственное движение в «Чистилище» определено восхождением Данте и Вергилия, но и образы времени обладают динамикой в художественном мире поэмы. Ровно в двенадцать Данте и Вергилий покидают нерадивого Белакаву: «Солнце уж высоко / И тронуло меридиан», – сообщается в 4-й песне. В эпизоде «Божественной комедии» акцентирован контраст между тенью, в которой скрывается Белакава, и светом, к которому поднимается поэт. Движение времени не может остановиться: «... а

ночь / У берега ступила на Марокко» [Данте 2002: 271]. Белакава отворачивается от солнца и света как символов непрекращающегося очищения и искупления. Белакава у Данте остается у подножия горы, окруженный серой тенью, в которой герой находит утешение. Богатое символикой число двенадцать в одном из своих значений соотносится с идеей круговращения небосвода – часов, дней, лет. Новый круг означает приближение Белакавы к моменту, когда «Господня птица, что сидит у входа», позволит сдвинуться с места и пустить «к мытарствам» [Данте 2002: 270]. Воспоминание о чистилищной участи сохранено в архетипической памяти беккетовского Белакавы, и обыкновенно он воспринимает неумолимое движение времени как процесс, влекущий его к жизни.

Полдненное солнцестояние сопровождает героя как напоминание о круговороте в самые важные моменты его жизни (новеллы «Данте и лобстер», «Какое несчастье»). Совершая круги, повинувшись поступательному движению времени, Белакава всегда возвращался к своей сути, ленивой и апатичной, отвергающей вторжения внешнего мира, «близких людей», мешающих ему сосредоточиться на внутреннем «чистилище».

В новелле «Желтое» двенадцать часов вновь должны стать решающим моментом в день операции. Уже рассвет сообщает герою предчувствие грядущей беды, ее неотвратимости: «тени растекаются» по комнате как сомнения в его душе. Утренний свет в восприятии героя не светлый, но угрожающий – здесь страх и мрак, печаль, тоска и скука. Рассвет видится Белакаве «ущербным» потоком, хлынувшим в его душу [Beckett 1993: 176].

Кризис и тоска связаны с внутренней переменной, произошедшей с героем. Неслучайно он все время использует слова «затруднение», «кризис», «испытание» [Beckett 1993: 172, 174]. Душевное состояние Белакавы свидетельствует о необычайной внутренней динамике, характерной для него в решающие, переходные моменты. Спокойствие героя, самозащита от потока перемен уходит, как и «добрый ночной сон» [Beckett 1993: 172]. И оказывается, что былой тяги ко сну, тишине и неподвижности не вернуть. В мыслях героя уже в самом начале новеллы всплывает фраза из романа Т. Гарди «Тэсс из рода д’Эрбервилей»: «Когда скорбь становится бездумной, сон вступает в свои права» [Beckett 1993: 171]. Эти слова, некогда в юности подчеркнутые героем в книге, «прежде» действовали как закон бытия Белакавы, но в час пробивающегося рассвета философия Тэсс теряет свою магию. Герой просыпается накануне важного события в своей жизни, и его разум не в силах преодолеть внутреннее беспокойство. Как обычно бывает у Беккета, вместе с цитатой в роман входит и развернутая аллюзия на ситуацию – в данном случае, из романа Гарди.

Тэсс, героиня Т. Гарди, засыпает в бывшем родовом замке д’Эрбервиллей после того, как рассказала о своем прошлом мужу Энджелу Клэр и испытала горестные чувства обиды и отчаяния: «Когда скорбь становится бездумной, сон вступает в свои права». Часто люди счастливые борются со сном, но

Тэсс была в том состоянии, когда желаннее его нет ничего на свете. Еще несколько минут – и одинокая Тэсс погрузилась в небытие; ее обволакивала ароматная тишина комнаты, которая, быть может, была когда-то брачным покоем ее предков» [Гарди 1970: 232]. Приезд в старинный родовой замок символизировал для Тэсс начало новой счастливой жизни, свободной от воспоминаний тяжелого прошлого. Разлад с Энджелом, обнаживший душевные раны Тэсс, напротив, усилил ее тревогу и отчаяние. В ночь после свадьбы сон в родовом замке воспринимается как забвение, которое может на миг вырвать Тэсс из реальной жизни, также далекой от безмятежного счастья, как далека Тэсс Дарбейфилд от Тэсс д'Эрбервилль. Сон – это обретение спокойствия и мира хотя бы на миг, сон как иллюзия, которая исчезает, стоит лишь проснуться.

Нерадостное наблюдение Тэсс стало формулой жизни Белаквы, и он был счастлив, решая свои внутренние противоречия путем «манипуляций с этой сентенцией», изменяя или исправляя текст. Но сейчас, в момент приготовления к операции, приблизившись к критической отметке своей жизни, Белаква не испытывает желания заснуть и «покинуть жизнь», завершить свой земной круг. В герое нет ни малейшего намека на апатию: он «восклицает», позволяет себе ругаться, «дерзить», герой «тревожится», и даже «добрый ночной сон» не приносит отдыха, спокойствия. На подсознательном уровне, вспоминая фразу из «Тэсс» даже во сне, Белаква проявляет свою архетипическую противоречивость. И как ни странно, героя можно назвать «счастливым» – парадоксально, как и у Т. Гарди: Белаква борется со сном и тревожится за свою жизнь, жизнь в бодрствовании. Несколько раз в экспозиции встречается сочетание «маленькая душа», которая испытывает трепет перед будущим [Beckett 1993: 171]. И заботясь о своем маленьком мире, Белаква выражает желание жить и быть связанным с большим залитым солнцем миром.

Двойственность, по-новому проявившаяся в опасной для героя ситуации (хотя сама операция не квалифицировалась как опасная) возвращает нас к его архетипу, заданному не только именем Белаква, но и фамилией Шуа (Shuah). Фамилия героя появляется в романе всего два раза: в новелле «Какое несчастье» (в момент женитьбы), и в новелле «Дрянь» (в газетном сообщении о смерти Белаквы), напоминая о моменте ухода героя из жизни и из романа. В новелле «Желтое» прямого разговора о фамилии нет, зато неоднократно упоминается «бывшая семья героя» имеется в виду семья одной из его покойных жен. Но прошлое героя, как и в случаях воспоминаний о нем далекого (флорентийского) друга, обеспечивается не только ближайшими «романными» ситуациями. У Белаквы была и своя, далекая «старинная» семья: с его фамилией связан библейский план аллюзий.

Фамилия героя не так часто привлекает внимание исследователей, как его имя. Тем не менее, известные беккетоведы Р. Кон, Д. Флетчер, Р. Ламонт, Л. Бардж и Э. Леви рассматривают в своих работах фамилию Шуа в связи с библейским ветхо-

заветным героем Шуа, который имеет непосредственное отношение к рождению Онана [Cohn 1973; Flether 1967; Lamont 1970; Barge 1988; Levy 1980]. Речь идет о 38-й главе книги Бытия (Ветхий Завет), где рассказывается о сыновьях Иуды от «дочери одного хананиянина, которому имя Шуа» [Бытие, 38]. Мы полагаем, что указанная связь между беккетовским образом и библейским Шуа может быть осложнена другой параллелью. Очевидным выглядит сопоставление Белаквы Шуа с библейским Шуа из 25-й главы книги Бытия. В данном случае написание имени иное – Шуах – это был один из сыновей Авраама от Хеттуры [Бытие, 25]. На иврите эти разные имена имеют разное написание, а на латинице соответственно Shuah и Shuah [Brown, Driver, Briggs 1907].

Кроме различного написания и произношения, мы сталкиваемся с разными переводами двух имен. Shuah (Шуа) в древнееврейском языке имеет нечто общее с именем Ieshuah (Иешуа) и компонент Shuah переводится как salvation (спасение), redemption (искупление). Приставка Ie (Ие) – сокращение от имени Gosпод на иврите. А имя Shuah имеет перевод to be depressed [Brown, Driver, Briggs 1907]. С. Беккет не конкретизировал, с каким библейским персонажем связан его герой Белаква. Вероятнее всего, в данном случае важнее конкретики является ситуация неопределенности, когда столь разные значения имен ведут к противоречивым наслоениям в образе Белаквы Шуа. Метаморфозы беккетовского героя позволяют говорить о сложном комплексе библейских аллюзий, отсылающих нас как к Шуа, так и к Шуаху. Важными для анализа образа Белаквы Шуа являются все значения «Шуа» – спасение, искупление, с одной стороны, подавленность, с другой. Так, образ Онана, отказавшегося продлевать род своего брата, созвучен Белакве: их объединяет нежелание соприкасаться с миром, который причиняет боль, несет волнения и беспокойства, миром, лишаящим свободы. Оба персонажа отрицают возможность искупления и очищения, так как для них это неизбежный повод совершать движение и вернуться к тревогам, страданиям, ответственности за мир и за себя в мире.

В новелле «Желтое» Белаква утверждает самого себя: «Я таков, каков я есть» [Beckett 1993: 172]. В этом высказывании открывается нечто большее, чем представление о себе как о ленивом, нерадивом человеке, отстраняющемся от беспокойств и течения жизни. Парадокс Д. Донна, пришедший на память Белакве, открывает парадоксальные же изменения в самом герое [Beckett 1993: 175]. С образами «плачущего Гераклита и смеющегося Демокрита» герой соотносит свое смятенное состояние – «ему следует плакать или смеяться?» [Beckett 1993: 176]. Но страдания и, напротив, спокойствие и радость в восприятии жизни, «белое и черное», «ультракрасное и ультрафиолетовое» – эти полярные оппозиции передают не только волнение и тревогу Белаквы [Beckett 1993: 175]. Они фокусируют в себе философские идеи, которые оказываются близки герою в кризисный момент и созвучны его внутренним переживаниям. Аллюзии к идеям древнегреческих

философов наслаиваются на архетипическую заданность имени Белаквы Шуа и наполняют образ героя новыми неожиданными смыслами.

Белаква, подобно огненной стихии, находящейся в постоянном движении и изменении, претерпевает метаморфозы. Перефразируя Гераклита, к Белакве, входящему в одну и ту же реку дважды, «притекают в один раз одни, в другой раз другие воды» [Гераклит 1989: 257]. Герой, соединяющий в себе противоположности – покой, желание сна и порыв к движению, – переживая внутреннюю раздвоенность, будто переходит от одной крайности к другой. Он пытается с помощью смеха над собой преодолеть страх, отодвинуть момент операции, и апатичный покой и слезы для него сейчас неприемлемы. И в поиске внутренней опоры герой приходит, или, точнее, возвращается к самому себе. «Почувствовав себя частью мира», Белаква обретает спасение и в течение последних шести часов своей жизни снова реализует один из смыслов, заложенных в фамилии Шуа. Депрессия отвергает героя, а на первый план выходит восприятие мира в его множественности, каким его видел Демокрит Абдерский. Мысль о ланцете, врезающемся в его шею, становится отправной точкой для размышлений Белаквы о себе и о большом многоплановом мире. Образ глубокого сна и сравнение самого себя с маленьким ребенком, физические страдания во время операции, – все это не важно, по мнению Белаквы. Он надеется, что боль не останется в его воспоминаниях.

Его новое видение мира созвучно космологии Демокрита, идеям философа о множестве равноправных и разнонаправленных миров, движущихся в беспредельном пространстве. Белаква, прежде сосредоточенный на своей внутренней вселенной, теперь задумывается о других людях; в памяти героя оживают воспоминания о чужих мирах. Укрывшись в предрассветной темноте, Белаква вдруг задумывается о заботе, о добром отношении ближних. Фоном для этих размышлений звучит кашель астматика, расположенного этажом выше, над Белаквой. Непрекращающийся, то глухой, то звонкий кашель ассоциируется с тяжелой работой Робинзона Крузо, который рывками вытаскивал на берег вещи с корабля, чтобы сделать уютным свой дом. Но и сам Белаква, вспоминая о других людях и об их чувствах, заботясь (!), чтобы не узнали о его страхе, трусости, стремится, как и Робинзон, продолжить жизнь, и не в одиночестве, а в связях с окружающими.

Будто забывая на миг о самом себе, герой начинает представлять свою прежнюю семью (родственники Тельмы ббогс), взявших на себя расходы по операции. В Белакве просыпается интерес и к больничному персоналу, он задумывается о реакции на его страх со стороны многих: «мальчик-лифтер, ночные сиделки и сестры, местный доктор...» [Beckett 1993: 176]. Неожиданное расширение круга «дозволенных» людей фактически преобразует героя. Герой сохраняет свои презрительные ироничные оценки этих «посторонних». Но, тем не

менее, свое собственное «я» Белаква оставляет действительным «в тени» [Beckett 1993: 173].

Вспоминая, беккетовский герой становится близок героям М. Пруста, живущим в «поисках утраченного времени». Воспоминания о мире и близких мелькают как частицы в сознании Белаквы, далекое и незнакомое приближается максимально близко, так что герой заново познает себя и связанный с ним мир, постоянно возвращается к образам памяти, заново переживая чувства, идеи. Мир показан лишенным статики, изменчивым – в нем много ощущений, знакомых и незнакомых, он находится в постоянной динамике. Восприятие прошлого предстает максимально субъективизированным процессом, на который влияет миг настоящего, но в предчувствии будущего.

Субъективное восприятие времени не соответствует движению часов, которое фиксируется механическим прибором. Глаза героя закрыты, словно «ворота мира». Воспоминания, раздумья о самом себе – весь этот мысленный поток отодвигает полдень, растягивает минуты последнего сна, последней дремы перед наступлением дня и восходом солнца.

Таким образом, пространная экспозиция в «Желтом» оказывается своеобразным кодом к пониманию образа Белаквы в новелле и на фоне последнего дня его жизни: герой остается в полутемной комнате, как символ «чистилищной» тени и вместе с тем стремится сблизиться с миром, занять в нем место. Противоречивость героя, по-новому проявленная, обусловлена рядом аллюзий. В нем тесно переплелись литературные, библейские и философские слои, соединяющиеся по принципу слияния противоположностей, сосуществования множества миров, одновременных мгновений, из которых складывается память человека.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Beckett S.* More Pricks than Kicks. – Paris; London; N.Y.: John Calder Publisher, 1993.

*Гарди Т.* Тэсс из рода д'Эрбервиллей / пер. А.В. Кривцовой. – М.: Худож. лит., 1970.

Гераклит // Фрагменты ранних греческих философов / пер. А.В. Лебедева. – М.: Наука, 1989. Ч. 1: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. С. 176–257.

*Данте Алигьери.* Божественная комедия / пер. с ит. и коммент. М. Лозинского // Мир Данте: в 3 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2002. Т. 1.

*Barge L.* God, Quest, the Hero: Thematic Structures in Beckett's Fiction. – Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1988.

*Brown F., Driver S.R., Briggs C.A.* A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament with an appendix containing the biblical Aramaic [электронный ресурс] / F. Brown, S.R. Driver, C.A. Briggs // Режим доступа: <http://greeklatin.narod.ru/bdb/0.htm>, свободный. – Загл. с экрана.

*Cohn R.* Back to Beckett. – New Jersey: The University of Princeton Press, 1973.

*Fletcher J.* Samuel Beckett's Art. – London: Chatto & Windus, 1967.

*Lamont R.* Beckett's Metaphysics of Choiceless Awareness // Samuel Beckett Now: Critical Approaches to

his Novels, Poetry and Plays. – Chicago: The University of Chicago Press, 1970. P. 199-218.

*Levy E.P.* Beckett and the Voice of Species: A Study of the Prose Fiction. – Dublin: Gill & Macmillan, 1980.

**Данные об авторе:**

Людмила Юрьевна Макарова – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: winterday@pochta.ru

**About the author:**

Ludmila Yurievna Makarova is Candidate of Philology, Senior Teacher of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

## ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1.09 (Горин Г.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

И.С. Мишуринская, О.Ю. Багдасарян  
Екатеринбург, Россия

### ПОЭТИКА «ЧУЖОГО СЮЖЕТА» В ПЬЕСАХ Г. ГОРИНА («ТОТ САМЫЙ МЮНХГАУЗЕН»)

**Аннотация:** Статья посвящена пьесе Г. Горина «Тот самый Мюнхгаузен» (1974). Авторы рассматривают своеобразие авторской версии сюжета о знаменитом бароне Мюнхгаузене, поднимают вопрос об авторрефлексивности произведения и связанной с ней авторской концепции «переписывания» как реализации культурной памяти.

**Ключевые слова:** Г. Горин, пьесы-фантазии, Мюнхгаузен, чужой сюжет, вторичный текст.

I.S. Mishurinskaya, O.Yu. Bagdasaryan  
Yekaterinburg, Russia

### THE POETICS OF “BORROWED PLOT” IN G. GORIN’S PLAYS (“THAT VERY MUNCHAUSEN”)

**Abstract:** The article covers G. Gorin's play “That Very Munchausen” (1974). The authors consider the originality of the Gorin's dramatic story about the famous Baron Munchausen. The article also brings up a point about self-reflexivity of the play and some related questions such as author's idea of “rewriting” and his concept of cultural memory.

**Keywords:** G. Gorin, theatre fantasy, Munchausen, borrowed plot, “secondary text”.

Отличительной чертой целого ряда пьес Г. Горина 1970–80-х гг., в том числе и пьесы «Тот самый Мюнхгаузен» (1974), становится ориентация на «чужие сюжеты». «Чужой сюжет», по определению В. Головчинер, – это «сознательно введенная в контекст произведения некогда созданная народом или художником история героев и обстоятельств их жизни, в которой отразился соответствующий той эпохе уровень противоречий действительности... «Чужой сюжет» входит в пьесу рядом узнаваемых деталей, обстоятельств, группировкой персонажей, цитатой, которые по-своему переосмыслены в ее событийном ряду; но в воспринимающем сознании «чужой сюжет» продолжает существовать и как некогда созданная целостность. Благодаря этому возникает подвижное соотношение между «чужим сюжетом» (временем его возникновения) и его трансформацией в современных условиях» [Головчинер 1992: 59].

В отечественном литературоведении понятие «чужой сюжет» традиционно использовалось по отношению к творчеству Е. Шварца, и в этом смысле Григорий Горин видится исследователям прямым продолжателем «условно-метафорической», «интеллектуальной» линии в драматургии XX века [Лейдерман, Липовецкий 2003: 199]. Однако Г. Горину свойственно гораздо более свободное, по сравнению со сказками Е. Шварца, использование закрепленных в культуре образов и сюжетов. Для Горина своего рода «свернутым сюжетом» становится уже само имя героя, из которого «вырастает» новая история. Таковы «Забывать Герострата!», «Тиль», «Шут Балакирев», «Тот самый Мюнхгаузен» – одно из самых известных произведений художника.

Пьеса «Тот самый Мюнхгаузен» (1974) отчетливо демонстрирует всю сложность отношений

«первичного» и «вторичного» текстов в театральных фантазиях Горина: при ближайшем рассмотрении оказывается, что драматург использует не только конкретный литературный сюжет (зафиксированный в известной на весь мир книге Распе), но также заимствует и искажает некоторые элементы биографии Мюнхгаузена (например, его жизнь с Якобиной фон Дунтен), и, смешивая литературные и исторические события и факты, создает новое художественное целое, своеобразно переосмысляющее образ знаменитого барона.

Хорошо знакомый детям и взрослым образ Мюнхгаузена традиционно служит примером неприкрытой лжи и хвастовства, самозабвенного вранья. Распе, записавший и «обработавший» историю барона, опирается на традицию немецкой литературы о лжецах, и каждая из историй-миниатюр Распе, по сути, сводится к необычайному фантастическому сюжету, в очередной раз подтверждающему удивительные способности Мюнхгаузена, его находчивость и храбрость и – особенно – его неумное воображение.

Однако в пьесе Горина образ главного героя переживает кардинальный пересмотр. Мюнхгаузен Горина – единственный по-настоящему правдивый персонаж пьесы – неистощимый на выдумки романтик и чудак, вызывающий гнев толпы своей непохожестью на нее и нежеланием «подстраиваться», идти на компромиссы, если это противоречит его представлениям о жизни. Характер Мюнхгаузена воплощает собой идею жизнотворчества. Это независимый художник, который стремится отстоять у мира только одно право – рисовать свою собственную жизнь теми яркими волшебными красками, которых в этом мире так не хватает. Это безуданный и беззащитный оптимист, видящий в любой жизненной ситуации что-то светлое:

*Марта. Тебе грозит тюрьма.  
Мюнхгаузен. Чужое место! Там Овидий и Сервантес, мы будем перестукиваться...<sup>1</sup>*

В конце концов, это просто честный человек, правдолюб, которого угнетает ложь, лицемерие и двуличие окружающих его обывателей. При всем своем чудачестве, фантазерстве Мюнхгаузен обладает настоящей силой и мужеством, способностью противостоять обществу, желающему навязать свободомыслящему человеку относительную правду «здорового смысла».

Особенный статус героя подчеркивается пространственно-временной организацией пьесы<sup>2</sup>, вернее, «зиянием», которое возникает между хронотопом бюргерского городка и той системой координат, в которую вписан барон Мюнхгаузен. Горинский Мюнхгаузен мало похож на человека, «определенного эпохой», он – некая возвышающаяся над остальными персонажами фигура, стоящая выше временных и пространственных границ, выше человеческого понимания жизни и смерти. Мюнхгаузен – современник всех эпох, и для него высшей ценностью является не его сиюминутная жизнь, а все жизни и смерти, все эпохи и миры. Ему не страшно умирать – игровое восприятие жизни не подразумевает существования такого страха.

Для Мюнхгаузена «прошлое, будущее и настоящее объединены понятием Вечности» [Федорова 2010: 9], отсюда и особое отношение к смерти – как к переходу в «очередной мир». Для Мюнхгаузена, как и для горинского Свифта, такой переход не впервой: «*черт возьми, как надоело умирать...*», «*...мы вряд ли увидимся. Когда я вернусь, вас уже не будет. Дело в том, что на небе и на земле время летит не одинаково. Там – мгновенье, здесь – проходят века*» (273).

Характерно, что, как и герой Распе, Мюнхгаузен Горина находчив, умен, остроумен, храбр до безрассудства, однако сходный «набор качеств» в ином контексте и иной конфликтной ситуации интерпретируется совершенно по-новому. В фантазии Горина имя и характер Мюнхгаузена наполняются новым глубоким содержанием, образ лжеца трансформируется в образ романтика-интеллектуала, друга Софокла, Шекспира, Архимеда, превыше всего ценящего возможность жить в разные эпохи и не желающего быть как все:

*– Как все?! Что ты говоришь? Как все... не двигать время, не жить в прошлом и будущем, не летать на ядрах, не охотиться на мамонтов?... Да никогда! Что я – ненормальный? (209).*

Композиция «Приключений барона Мюнхгаузена» Распе представляет собой ряд историй, которые условно складываются в линию жизни барона

(сюжет у Распе – хроникальный, разные истории, объединенные главным персонажем, разворачиваются здесь независимо друг от друга и соотносятся только по времени). В пьесе Горина цикличность, свойственная «первоисточнику», заменяется на линейный сюжет и вполне реальный хронотоп германских княжеств XVIII века, обывательский мирок немецкого бюргерства, в котором тесно не вмещающемуся ни в какие рамки Мюнхгаузену.

Сюжет начинается со встречи пастора и барона в доме Мюнхгаузена, который отчетливо противопоставлен всем остальным хронотопам пьесы. Дом барона – локус, отгороженный от остального мира. Время здесь течет по-другому, оно не властно над человеком. Напротив, «медленная машина» времени находится в прямой зависимости от желаний и привычек обитателей замка:

*Мюнхгаузен. Хорошо, дорогая. Пости. Сейчас я сделаю ночь. (подходит к часам, переставляет стрелки на двенадцать). Так?*

*Марта. Да, спасибо, милый. (209).*

Временная модель Мюнхгаузена не «вневременная», а «всевременная» – схождение в одной жизни, в одном пространстве разных культурных и исторических эпох, понимаемых как общее Большое Время. Фигура барона Мюнхгаузена и становится центром этой модели: барону не чуждо общество Овидия, Сервантеса, Шекспира, свою жизнь он видит как непрерывающееся творчество и череду приключений, не зависящих от конкретно-исторического, а уж тем более обыденно-бытового времени и пространства.

То, что символизирует для Мюнхгаузена истинную жизнь, окружающими воспринимается как смешные и нелепые фантазии, ложь («Вы погрязли во вранье», – бросает Мюнхгаузену пастор), возмутительная чушь. Представления барона противоречат здравому смыслу – а значит, нарушают привычный для всех порядок вещей, тревожат. Жизнь провинциального германского городка, с одной стороны, удачный, «контрастирующий фон для событийных и энергетических временных рядов» [Бахтин 1975: 397], связанных с фантазиями и приключениями Мюнхгаузена. С другой стороны, жители городка живут своей обыденной жизнью, постоянно «имея в виду» другую – более «героическую» и яркую модель времени. Авантюрное и обыденно-жизненное время в пьесе не могут существовать друг без друга. Свидетельством тому – смерть героя в конце первого действия и немедленное возникновение (усилиями когда-то осуждавших его сограждан) мифа о Мюнхгаузене, в орбиту которого стали включаться невообразимые даже для самого барона истории. Важно, кстати, что Мюнхгаузен, превратившийся во втором действии в садовника Миллера, ведет как раз совершенно посредственную жизнь, соотносимую с описанным М. Бахтиным хронотопом «провинциального городка», для которого характерны «повторяющиеся “бытования”», «движение по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни». Действительно, в жизни садовника Миллера «изо дня в день повторяются те же бы-

<sup>1</sup> Горин Г. Тот самый Мюнхгаузен // Горин Г.И. Театр Григория Горина. – Екатеринбург, 2001. С. 267. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

<sup>2</sup> Пространственно-временная организация пьес-фантазий Г. Горина подробно проанализирована в кандидатской диссертации Федоровой Н.К. Пьесы и киноповести Г.И. Горина конца 1970-х – 1990-х годов: герой и хронотоп (Тюмень, 2010).

товые действия, те же темы разговоров, те же слова и т.д.» [Бахтин 1975: 396]:

*«Берешь семена, высеиваешь их в маленькие горшочки и поливаешь по такой системе: первая неделя – три полива, вторая неделя – два полива, третья неделя – один полив, после этого взрыхляется почва... и ростки пересаживаются туда... Но!.. Система поливов в корне меняется: первая неделя – один полив, вторая – два полива... ..Третья неделя – три полива. И после – обратно в горшочки. Тут уж никаких поливов – неделю цветков не должен пить!» (252).*

Невозможность существования в обыденности, «лживость» создаваемого обывателями мифа о Мюнхгаузене становятся теми стимулами, которые заставляют барона «воскреснуть». Непримириемость двух моделей мира – двух взглядов на жизнь обнаруживает финал пьесы. Уход Мюнхгаузена по лунной дорожке в небо становится своеобразным уходом от неразрешимого конфликта. Мир, в котором правдой считается то, что называется правдой большинства, невыносим для человека, живущего по законам вечности. В его уходе – самодостаточность интеллигента, художника, творца, правдолюбца, не желающего жить в кандалах современности и пресловутого «здорового смысла» (равного в данном случае конформизму). Именно барон Мюнхгаузен подводит в пьесе нравственно-философский итог: *«Я понял, в чем ваша беда. Вы слишком серьезны. Серьезное лицо – еще не признак ума, господа. Все глупости на Земле делаются именно с этим выражением. Вы улыбайтесь, господа, улыбайтесь!» (275).* Тонкая ирония и глубокий философский смысл сливаются в этом изречении. Правда фантазеров в том, чего окружающая его толпа понять не в силах: нельзя смотреть на жизнь как на свод законов. Улыбка, игра, вера в небывалое – это тоже часть жизни, и, наверняка, это наиболее яркая ее часть.

Итак, пьеса Г. Горина строится на переосмыслении-переакцентировании фигуры главного героя: «тот самый» Мюнхгаузен оказывается не вполне «тем». Горин мыслит парадоксами: из знаменитого вруна он делает правдолюбца, фантазия у него противопоставлена лжи (хотя обычно мы называем фантазерами тех, кто рассказывает небылицы, много выдумывает, то есть далек от правды), и именно творчество, не считающееся ни с какими ограничениями, утверждается в пьесе как непреходящая ценность. Слово «фантазия» вынесено драматургом в подзаголовок пьесы и используется, видимо, в нескольких значениях: и как «размышление на уже известную или заданную тему» (своего рода обозначение механизма образования текста пьесы), и как жанровый подзаголовок, предполагающий импровизационную свободу в выстраивании образа мира, и как демонстрация своей «солидарности» с героем – поскольку и автор, создавая свой вариант Мюнхгаузена (поддерживающего и в то же время опровергающего ожидания читателей/зрителей) остается верен фантазии, игре.

Сосредоточенность пьесы на проблеме творчества, акцент на образе героя-художника, да и само происхождение текста (из уже существующего и

закрепленного в культуре образа) указывает на авторефлексивный характер произведения Г. Горина.

Авторефлексивность, по мнению исследователей, – характерная черта большинства «вторичных форм», не только создающих новые истории из старых текстов, но и подвергающие своеобразному анализу механизмы культурной памяти, литературного письма и художественной коммуникации. По мнению М. Брашинского, «вторичный» текст, осуществляя даже маргинальные поправки в тексте «оригинала», демонстрирует «некий внутренний маршрут культуры», выступает в роли «осознанного медума» в очередной стадии культурной рефлексии<sup>3</sup> [Брашинский, Добротворский 1995].

Уже первое действие намечает метафорическое прочтение пьесы, связанное с пониманием Гориним сути творчества, предназначения художника и его жизни в культуре. Так, страстная тяга Мюнхгаузена к вымыслу (осуждаемая большинством других персонажей и сильно осложняющая жизнь барону), автором пьесы нигде не маркируется как правда или ложь, это всегда балансирование «на грани». Например, в первой картине, когда дом барона осматривает придирчивый пастор, сцены демонстрации автографа Софокла или охоты на утку даны как заведомо двойственные – предполагающие одновременно и веру в правдивость Мюнхгаузена и сомнение в ней:

*Мюнхгаузен стреляет. Слышен шум падающей птицы. Он подставляет блюдо и вытаскивает из каминной жареную утку.*

*Мюнхгаузен (отщипнув кусочек). О!.. Вкусно... Она хорошо прожарилась, пастор.*

*Пастор (иронично). Вижу, барон ... Она, кажется, и соусом по дороге облилась...*

*Мюнхгаузен. Да?.. Как это мило с ее стороны... Итак, прошу за стол! (205)*

В этом эпизоде читатель отчасти поставлен в ту же ситуацию, что и пастор (и тот и другой в первый раз «встречаются» с Мюнхгаузеном, и тот и другой много слышали о бароне), оба вынуждены определять степень своего доверия к неугомонному фантазеру. В итоге, метафорически сцена читается как описывающая механизм встречи читателя с любым художественным вымыслом, всегда оказывающимся и правдой, и ложью, не будучи при этом ни тем и ни другим.

По ходу развития сюжета читатель все время находится (и выбирает) между двумя временными моделями: авантюрным всевременьем барона (выходящим в пространство мировой культуры) и обыденно-житейским временем всех остальных героев (соотносимым с повседневным исторически конкретным существованием), что довольно схематич-

<sup>3</sup> То, что пьесы-переделки Горина отвечали «духу времени» и выполняли функцию своего рода «медиатора» проговорил в одной из своих статей-воспоминаний О. Янковский: «...Преломляя известных литературных и исторических героев в совершенно неожиданном, даже парадоксальном ключе, он угадывал некую дремлющую мечту, всеобщее ожидание читателей и зрителей ... Он умел связать в сознании современников ощущения разных эпох, фиксируемые генетической и духовной памятью человека» [Горин 2010: 799].

но, но в целом точно отражает процесс художественной коммуникации, бытие человека читающего – «между» привычной будничностью и художественной фантазией.

Заканчивается пьеса знаменитой сценой ухода Мюнхгаузена по лунной дорожке и обещанием вернуться:

*Мюнхгаузен. Прощайте, господа! Сейчас я улечу, вам недолго осталось ждать. Мы вряд ли увидимся. Когда я вернусь, вас уже не будет. (273).*

Барон говорит не о перерождениях в новых обликах, а о повторении, возврате, что вполне может быть воспринято как утверждение неистребимости культуры, предполагающей вечное возвращение своих героев (о чем и свидетельствует Горинская пьеса о Мюнхгаузене) и – одновременно – как авторская рефлексия на природу собственного литературного письма по следам других текстов.

Почти все произведения драматурга отчетливо вписаны в перспективу повторительности. Горин никогда не скрывает «связанный» характер собственных текстов – напротив, все подзаголовки его драматических произведений будто бы выстраивают ряд «перечтений», в который автор включает свой текст как еще одну версию постоянно повторяющегося сюжета. Так, в подзаголовке «Тиля» указано, что он написан «по мотивам народных фламандских легенд», «Поминальная молитва» – по мотивам произведений Шолома-Алейхема, «Кин IV» – «по мотивам пьесы Сартра, написанной по мотивам пьесы Дюма, созданной по мотивам пьесы Теолона и Курси...», Мюнхгаузен обозначен как «герой многих веселых книг и преданий». При этом драматург никогда не указывает тот единственный текст, который мог бы считаться «первоисточником». Горинский пре-текст всегда довольно «размыт» и будто намеренно отсылает читателя не к конкретному произведению, а к условной «читательской энциклопедии», в которой сюжеты и герои существуют в виде довольно общих представлений.

В пьесе «Тот самый Мюнхгаузен» идея культурной повторительности трансформируется в структурный повтор: встреча читателя с новой версией жизни Мюнхгаузена (то есть «возвращение» героя к читателю) находится в некотором напряжении с сюжетным движением в пьесе: во втором действии барон, ранее совершивший «самоубийство», «воскресает», возвращается с намерением утвердить свою личность. При этом связующим звеном между повторами обоего типа становится имя.

Мы уже отмечали, что драматург чрезвычайно внимателен к именам. Более того, приключения «имени» фактически составляют отдельные, дополнительные, сюжеты в почти каждой из его пьес<sup>4</sup>. В

<sup>4</sup> В отношении анализируемой пьесы важно, например, что первым ее названием было – «Самый правдивый». Название «Тот самый Мюнхгаузен» возникло в связи с кинофильмом (реж. М. Захаров, сценарист – Г. Горин) как намеренное акцентирование имени героя, своего рода игра на сходстве и различии между привычным (Мюнхгаузен – один из самых знаменитых плутов и лгунов в мировой культуре) и новым, индивидуально-авторским подходом.

«Том самом Мюнхгаузене» сюжет с именем прописан, может быть, наиболее отчетливо. Отказ барона от собственного – знаменитого на весь мир! – имени отчетливо ассоциируется со смертью<sup>5</sup>: инсценированное самоубийство в конце первой части пьесы превращает колоритного Мюнхгаузена в неприметного садовника Миллера, который, с точки зрения главного героя, существует за пределами настоящей жизни:

*Бургомистр. Я действительно очень рад вас видеть, барон!*

*Мюнхгаузен. Взаимно. Только, если вам не трудно, называйте меня по-новому: Миллер!*

*Бургомистр. Бросьте... для меня вы – барон Мюнхгаузен.*

*Мюнхгаузен. Тогда добавляйте: «покойный» или «усопший»... Как удобней!*

...

*Бургомистр. С каких это пор вы стали ходить по врачам?*

*Мюнхгаузен. Сразу после смерти. При жизни было абсолютно некогда поболеть, но теперь... Они нашли у меня подагру, катар верхних и нижних путей и мигрень. У вас бывает мигрень? (250-251).*

Имя в данном случае так тесно связано с сущностью героя, его образом жизни, его ролью в мире, что даже мечтающая о спокойном существовании Марта не выдерживает этой отмены имени (стирания Мюнхгаузеном себя) и уходит.

Отказ от имени воспринимается почти как самоистребление – в первую очередь потому, что именно за ним (и для героев произведения, и для драматурга, и для читателей) закреплен целый ряд микросюжетов. Мюнхгаузен – это и охота на утку, готовую сразу «облиться соусом», и вишневое дерево, выросшее на голове оленя, и путешествие во времени, и полет на Луну на пушечном ядре и многие другие невероятные истории, навсегда привязанные к имени барона. Именно поэтому после «трагической смерти» отца, Феофил, желая подтвердить свое право быть «бароном Мюнхгаузеном», мучительно пытается повторить знаменитые «подвиги», а сам Мюнхгаузен, вынужденный доказывать в конце пьесы собственную «подлинность», выбирает в качестве испытания полет на Луну (то есть опять же воспроизведение «сюжета», связанного с собственным именем). То, что имя Мюнхгаузена, его жизнь и для него самого текст, сюжет, демонстрирует гневная реплика, объясняющая необходимость «чудесного воскрешения»:

*– Когда меня режут – я терплю, но когда дополняют – становится нестерпимо! (254).*

В результате на историю барона Мюнхгаузена, превращенную автором в притчу о правдивости фантазии и приоритете ее над обыденностью<sup>6</sup>, наслаивается еще одна линия, создающая эффект

<sup>5</sup> О дихотомии «духовная смерть – смерть физическая» см. в упомянутой работе Федоровой Н.К.

<sup>6</sup> Вопрос о притчевости Горинских пьес-фантазий затрагивался многими исследователями и заслуживает, конечно же, особого внимания.

рекурсии. Текст пьесы рассказывает о самом себе, его «производный», повторительный характер становится одной из сюжетных коллизий, явленной как повторное проживание Мюнхгаузеном собственной судьбы, в котором главная задача героя – остаться самим собой, не изменить имени-мифу, своему обобщенному «прототексту». Линия эта отчасти помогает объяснить авторскую концепцию памяти – исторической и культурной.

В автобиографии свой «импульс переписывания» драматург связывал с вечной повторительностью истории, поскольку человечество «в своем развитии ... ходило по кругу, настойчиво наступая на одни и те же грабли и даже вилы» [Горин 2010: 9]. Противостоять бессмысленному историческому движению, по мысли автора, может творчество, потому что лишь в нем «существует иное пространство, имя которому – Вселенная» и «иное время, имя которому – Вечность. И если жить по такому летосчислению, то получается, что нет «вчера» или «завтра», а все люди – современники. И тогда фламанский шут Тиль Уленшигелъ становится понятен своим московским сверстникам и призывает их к свободе, немецкий барон Мюнхгаузен мог учить русских людей ненавидеть ложь, а английский сатирик Джонатан Свифт мог стать нам всем близким своей иронией и сарказмом...» (9). Повторительность

культуры, вечное возвращение известных сюжетов, «вторичность» (в значении производности, связи с предшествующими текстами) в концепции Горина оценивается позитивно. Создаваемый пьесой рекурсивный эффект, направленность произведения на осмысление собственной природы утверждает идею верности культуры самой себе, ее независимости и способности к самовоспроизводству – а значит, автономности и неистребимости.

#### ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики.* – М.: Худож. лит., 1975.

Браишинский М., Добротворский С. *Что такое ремейк?* // Сеанс. – 1995. – № 10. URL: <http://seance.ru/n/10/theory-10/что-такое-remake> (Дата обращения: 09.12.2012).

Головчинер В.Е. *Эпический театр Евгения Шварца.* – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1992.

Горин Г. *Тот самый Мюнхгаузен* // Горин Г.И. *Театр Григория Горина.* – Екатеринбург, 2001

Горин Г. *Избранное.* – М.: Эксмо, 2010.

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. *Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т.* – М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 2: 1968–1990.

Федорова Н.К. *Пьесы и киноповести Г.И. Горина конца 1970-х – 1990-х годов: герой и хронотоп: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.* – Тюмень, 2010.

#### Данные об авторах:

Ирина Сергеевна Мишуринская – магистрант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Ольга Юрьевна Багдасарян – кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: alol1@yandex.ru

#### About the authors:

Irina Sergeevna Mishurinskaya – postgraduate student of the Department of Modern Russian Literature of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Olga Yurievna Bagdasaryan – Candidate of Philology, Docent of the Department of Modern Russian Literature of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

А.В. Малева  
Сыктывкар, Россия

## ЛИРИКА КОМИ ПОЭТЕССЫ НИНЫ ОБРЕЗКОВОЙ: АСПЕКТЫ ПОЭТИКИ\*

**Аннотация:** В статье рассматривается своеобразие художественного осмысления жизни известной коми поэтессы Н. Обрезковой, которое характеризуется синкретизмом черт мифологичности, импрессионистичности и интеллектуальности. Выявляется специфика художественного мышления поэтессы.

**Ключевые слова:** литература рубежа XX-XXI в.в.; современная коми поэзия; женская лирика; лирическая героиня; мифологизм; импрессионистичность.

A. V. Maleva  
Syktyvkar, Russia

## THE POETRY OF THE KOMI POETESS N. OBREZKOVA: THE ASPECTS OF POETICS

**Abstract:** The originality of the art conception of the life of known komi poetess N. Obrezkova is considered in the article. It is characterized as mifology, impressionistic and intellectual. Specificity of art thinking of the poetess is revealed by the author.

**Keywords:** the literature at the turn of the XX-XXI centuries; modern poetry of the Komi; the female lyrics; the lyrical heroine; mythological, impressionism.

Период конца XX – начала XXI вв. отмечен активным развитием женской коми поэзии, одним из ярких представителей которой стала переживающая период творческой зрелости Н.А. Обрезкова. Естественно, в чертах мировидения поэтессы нашло выражение своеобразие мироощущения современника эпохи рубежа веков, характеризующееся стремлением к глубокому переосмыслению жизни и ценностными поисками. Концептуальные взгляды Н. Обрезковой формируются в осмыслении проблем вечных: в раздумьях об одинокой старости («Кыдзи овсьö тэньд, пöрысь морт...» – «Как живется тебе, пожилой человек...»), о малой родине («Коркö воан гортад ыджыд мортöн...» – «Когда-то вернешься домой ты большим человеком...»), отношениях родителей и детей («Тэньсыд чукуръястö некор некод нин оз веськöд...» – «Твои морщинки никто никогда уже не расправит...», «Асья лёньын кылö трич да трач...» – «В утренней тиши слышно “трич” и “трач”»), мужчины и женщины («Баба коралö мужикöс...» – «Женщина сватает мужчину...», «Аддзысьöны нывбаба да мужичöй...» – «Встречаются женщина и мужчина»), о неизбежных ошибках и заблуждениях («Вийсям...» – «Бьемся...», «Мыйкö век тэрмасым, восьлалам, мунам...» – «Постоянно спешим мы, шагаем, идем...») и др.

Ее мировидение отмечено весьма своеобразными чертами. На наш взгляд, справедливо замечание философа, культуролога В.М. Пивоева о том, что на «пороге XXI столетия человечество столкнулось с проблемой глобального кризиса цивилизации <...> Идеалы рационализма, притягивавшие умы в течение четырех веков, едва не превратились в иллюзии. Обнаружилась полимифологичность общественного сознания. Преодолевая predeterminedную вербальным сознанием рациональность, человечество начинает осознавать и осваивать ирра-

циональное...» [Пивоев 1991: 3]. Поэзия Н. Обрезковой выражает видение человека и мира в единстве материального и трансцендентного, что выражается в тенденции устанавливать взаимосвязь между предметным и абстрактным, ощущать причинно-следственные отношения между разнородными по качеству и структуре предметами, событиями и явлениями. Неявно придавая окружающему жизненному пространству особую сакральную значимость, героиня выявляет тем самым черты мифологичности сознания, в частности – черты партиципации, суть которой – «всеобщая мистическая связь предметов и событий мира, абсолютная взаимозависимость и взаимообратимость» [Стоянова]. Свообразие мышления лирической героини Н. Обрезковой заключено в восприятии мира в интуитивных чувствованиях, связях, выработанных традициями, которые формируют мирообраз в тонком взаимодействии земного, зримого, осязаемого и невидимого, непознанного. В силу этого наименование бытовых деталей в устах ее лирической героини обретает особый онтологический смысл, т.к. она видит не только материальное обличье предметов – она стремится уловить в них частичку непреходяще-ценностного: предметный мир в большей степени не быт для нее, а бытие. Так, героиня устанавливает взаимосвязь между соблюдением человеком народных традиций и успешностью его жизни («Бабьясым...» – «Наши бабушки...»), морщинками матери и судьбой дочери («Тэньсыд чукуръястö некор некод нин оз веськöд...» – «Твои морщинки никто никогда уже не расправит...»); связанные бабушкой героини рукавицы формируют в ее сознании канал между прошлым и настоящим («Бара талун...» – «Вновь сегодня...»), разлука с малой родиной становится предзнаменованием начинающихся неприятных перемен в ее жизни («Рака тöльсыын лымйыд уна на...» – «В марте много еще снега...»).

«Для мифологического сознания все, что существует – одушевлено» [Лебедевко]: героиня Н. Обрезковой не столько наделяет предметное и аб-

\* Публикация подготовлена в рамках проекта программ Президиума РАН № 12-П-6-1013 «Опыт развития коми литературы: творческая индивидуальность и художественный процесс».

страктное душой, независимым, полноценным существованием, сколько видит, чувствует и осознать в них наличие жизни. Так, олицетворение («Васьыс весигтö петнысö дыш...») – «Даже лень выходить из воды...»: желание героини познать внутренний мир прибитой к берегу лодки), а также антропоморфизм, персонификация (февраль, стихи, зима – полноценные персонажи лирики поэтессы: «Ми регыд войтвакöд синмасьны кутам!..» – «Мы скоро будем перемигиваться с капелью!..», «Кывбурьясöй чужисны...» – «Родились мои стихотворения...», «Миян войвылад тöльд...» – «У нас на Севере зима...») и материализация (любви: «Радейтчöмыс...» – «Любовь»; памяти: «Паметьö став öдзöсьяссö восьтис...» – «Раскрыла память мне все двери...»); счастья: «Вийсям...» – «Бьемся»; високосного года: «Быттьö кужтöма доддялём вöв...» – «Словно неумело оседланная лошадь...» и т.д.) – устойчивые элементы формирования структуры мирообраза лирической героини. По мнению Е. Стояновой, утверждающей, что мифологизм – «элемент всякого личностного сознания вне возрастного, культурного или исторического состояния», чувственный характер мировосприятия – особенность мифологического сознания на этапе инкорпорированного мышления: «...абстракции мыслятся чувственно, овеществлено» [Стоянова].

Одна из национальных особенностей мироустройства героини Н. Обрезковой выражается в том, что мифические (мифологические) существа из параллельного мира воспринимаются ею как полноправные обитатели ее жизненного пространства («Коркö öшиняд лэбачөн...» – «Когда-нибудь в твоё окно птицей...»: образ души-птицы; «Босьтны эськö мамлысь керка пытшкёссö...» – «Взять бы домашнюю обстановку мамы...»: «домашние боги» – как определяет Н. Обрезкова «гортса еньяс»), а природный мир в большей степени выполняет функцию родного дома, среды обитания, нежели пространства, параллельного социальному, что выражено как в форме непринужденного слияния героини с природным миром («Тэнад синьяс рёма...» – «Цветы твоих глаз...»), так и в ее образных трансформациях – зоо- и биометаморфозах: она принимает облики птиц, животных, рыб, природных явлений («Тöдан» – «Знаешь», «Лэбачөн вола...» – «Прилечу птицей...», «Радейтчöмлөн кырыдыс...» – «Горечь любви...», «Кöсьян...» – «Хочешь...»).

Сидз и коля,  
Мыськавтöм да дзебтöм –  
Керка шöрын  
    бёрдысь мед эз вöв.  
Восьтöй керка вевтсö –  
    ачым лэбзя –  
        кыдзи унаысь на вöвлö –  
            еджыд вöв.  
(«Сидз и коля...», 2003).

Так и останусь,  
Не обмытая и не погребенная –  
В доме  
    пусть не будет плачущих.  
Откройте крышу дома –  
    сама взлечу –

как и бывало уж не раз –  
белая лошадь.  
(«Так и останусь...», 2003)<sup>1</sup>

На наш взгляд, подобные ощущения – художественное выражение анимизма – перевоплощения души, о чем писал еще в начале XX века уроженец Коми, культуролог, основатель факультета социологии в Гарварде П. Сорокин: «...анимизм был глубоко жизненным явлением у зырян <...> Не только для древнего зырянина, но и для современного коми (как и для многих других народов), живущего в веке пара и электричества, мир, если так можно выразиться, наполнен духами <...> После смерти человека душа его перевоплощается (оборачивается) в какой-нибудь одушевленный или неодушевленный предмет. Смерть, с точки зрения зырянина, не что иное, как перемена душой своего образа (вида), формы <...> души человека и других предметов сходны, обладают одинаковыми склонностями, вкусами, желаниями...» [Сорокин].

Своеобразие мышления лирической героини Н. Обрезковой, переживающей катаклизмы периода смены тысячелетий, становится «размытая дуальность» ее сознания: нарушено оппозиционное деление жизненного пространства на «свое» и «чужое». Нарушение бинарной логики выражено тем, что героиня то не ощущает себя принадлежащей ни одному пространству (ни городу, ни селу: «Колöк, важөн нин мунны колö сэтчö...» – «Может быть, давно уже пора идти туда...», «Нэмöс коля Панькöсиктса мортөн...» – «Навеки останусь жителем села Панькöсикт», «Гортöй, гортанöй, лайкыд потанöй...» – «Дом мой, дом родной, плавная колыбель...»), то одновременно принадлежит обоим («Сидз и коля...» – «Так и останусь...»: земному и потустороннему). На наш взгляд, периодическое обращение поэтессы к лишенному строгой композиционной упорядоченности свободному стиху также становится художественным выражением хаотичности мышления и некоторой неустойчивости и спонтанности образа ее жизни, выражаемого в непрерывных поисках ценностных основ. Кроме того, форма верлибра подразумевает глубину художественной мысли поэтессы («Тайö кывйыс бёрся...» – «За этим словом...», «Кыпöдін аслыд керка...» – «Поднял ты себе дом...», «Сикт кузяыс мунигөн...» – «Идя по селу...», «Эмöсь кывбурьяс...» – «Есть стихи...», «Кёнкö мортсöсын...» – «Где-то в груди...» и т.д.).

Тайö кывйыс бёрся  
вöтлысь да вöтлысь ...  
А сийö  
еджыд бобулөн  
пуксис  
тэнад пельпом вылö...  
Шемöсми...  
...Öни ог тöд,  
кодí меным енджык колö –  
Тэ  
либö  
тэ дорö вайöдысь кывйыс...  
(«Тайö кывйыс бёрся...», 2007)

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод подстрочный наш. – А.М.

За этим словом  
гонялась и гонялась...  
А оно  
белой бабочкой  
село  
на твоё плечо...  
Изумилась...  
...Теперь и не знаю,  
кто мне больше всего нужен –  
Ты  
или  
к тебе приведшее слово...

(«За этим словом...», 2007)

Мышление лирической героини Н. Обрезковой можно охарактеризовать и как импрессионистическое, что также связано, на наш взгляд, с особенностями переломной эпохи. Своеобразие импрессионистического мировосприятия героини заключено во фрагментарности ее мироощущения: дробление потока чувств и мыслей на отдельные составляющие выражают ее стремление из множества событий выхватить одно единственное и не только придать ему особую смысловую, содержательную значимость, но и вывести из него закон, формулу жизни («Чөв-лөнъ...» – «Покой...»: «Чөв-лөнъ, тэ кутшөм? Ме тэно вунөди...» – «Покой, а ты какой? Я тебя забыла...», «Кылан...» – «Слышишь...», «Козьнав меным дзоридзьяс...» – «Подари мне цветы», «Сьбөд дөра вылын...» – «На черном плотне...», «Меным колө кодкөдкө...» – «Мне бы нужно с кем-нибудь...», «Енмөй...» – «Господи...», «Менам сьбөлөмын йитчөма куйм пөлс дой...» – «В моем сердце сплелись три вида боли...»).

Выражением импрессионистичности мировосприятия героини Н. Обрезковой становится и лирическая бессюжетность стихотворений: характеризующие почерк поэтессы немногословность, лаконичность, точность, краткость, сжатость и сконцентрированность на предаче основного на данный момент чувства и ощущения придают ее поэзии черты афористичности («Нинөм кө шуньтө...» – «Если нечего сказать»: «Кынмалөм юьдлөн дженььд нэм» – «У замерзшей реки век короток»; «Водззык кө челядтө лөсьдан, – водззык и верстямман...» – «Раньше детей заведешь – раньше повзрослеешь». Справедливое, на наш взгляд, замечание социального психолога А.А. Михайлова характеризует и особенности художественного мышления Н. Обрезковой: «...работы импрессионистов, без какого-либо промедления, сразу же погружают наше сознание в предельно кратко сформулированную художественную идею <...> Зрелый литературный импрессионизм, реализует себя в афористическом жанре...» [Михайлов]. Афористичность мышления поэтессы подразумевает его аналитичность, что находит форму выражения в тезисности, художественной «теоретизации» вопросов бытия: творения Н. Обрезковой представляются, на наш взгляд, совокупностью формул жизненных ценностей и идей, выстроенных на основе личного опыта героини и жизни окружающего ее мира. Формирование теоретической мысли определяется С.Н. Ковалевым как «начало философского знания» [Ковалев]. Так, героиня пытается

сформулировать универсальное, но, тем не менее, выработанное личным пониманием, определение чувству любви («Первой радейтчөмыд...» – «Первая любовь...», «Кор дзик нин ачьд...» – «Когда совсем уж сам...»), творчеству («Эмось кывбурьяс...» – «Есть стихи...», «Паськыд туйтү мунигөн...» – «Если идешь по просторной дороге...»), ощущению детства («Ми век на челядь...» – «Мы все еще пока дети...»), жизни («Олөмыд тай...» – «Жизнь, оказывается...»), времени («Кутшөм өйдө...» – «Как же быстро...») и другим явлениям.

Ми век на челядь,  
Ловьясь кө мамьяс,  
Да кык пөв челядь,  
Бабьясным кө ловья ...

(«Ми век на челядь...», 2003)

Мы все еще пока дети,  
Если живы наши матери,  
И дети вдвойне,  
Если живы наши бабушки...

(«Мы все еще дети...», 2003)

Оценивая творчество Н. Обрезковой, хорошо знающий литературу финно-угорских народов России эстонский писатель Арво Валтон, который в течение многих лет возглавлял Международную ассоциацию финно-угорских литератур, охарактеризовал ее как одну «из самых интеллектуальных авторов среднего поколения в коми литературе» [Валтон 2007: 69]. Интеллектуальность творчества поэтессы выражена, на наш взгляд, как в афористичности, тезисности стихотворений, так и в некоторых особенностях самопрезентации ее героини, которая характеризуется подтекстуальной завуалированностью авторской позиции. Так, некоторая сухость изложения вследствие практического отсутствия средств художественной выразительности и заметного преобладания глагольных форм формируют на первый взгляд видимую и обманчивую безэмоциональность лирической героини. Эмоция в отражении мира героиней Н. Обрезковой вторична по отношению к мысли: видимая чувствительность заменяется констатируемым фактом, идеей, мыслью, формулой, теорией. Избегая демонстрировать глубину чувств и переживаний, героиня вуалирует их за внешне спокойным речевым поведением, ее чувства – на более глубинном – подтекстуальном – уровне, что отражается в выборе автором тем, проблем и ситуаций и, прежде всего, в ее отношении к изображаемому. Формируемый речевой манерой письма образ строгой, сурово-волевой героини опровергается подтекстом, вскрывающим совершенно противоположный характер – характер человека ранимого, восприимчивого не только к своей, но и к чужой боли, угнетенного игнорированием современным обществом истинных ценностей жизни, глубоко переживающего и сопереживающего всему миру.

Таким образом, особенности художественного осмысления жизни Н. Обрезковой связаны с такими чертами, как мифологичность, импрессионистичность и интеллектуализм. Мифологичность мировосприятия героини выражена в интуитивности ее

мышления, сакрализации и одухотворении окружающего жизненного пространства в слиянии с природным миром. Воплощением импрессионистичности мирозерцания поэтессы становится афористичность и тезисность речевой манеры изложения. Интеллектуальность сознания заключена в обращении поэтессы к формам афоризма, а также в подтекстуальной завуалированности позиции лирического «я» героини.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Валтон А. Н.* Обрезкова (Послесловие) // Н. Обрезкова. Нинпу / Niinpuu / Lime-tree / Липа. – Tallin: Kirjastuskeskus, 2007.

*Ковалев С.Н.* Теоретизация как начало философии // URL: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/intelekt/2007\\_5/22.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/intelekt/2007_5/22.pdf) (Дата обращения: 21.08.2011).

#### Данные об авторе:

Анастасия Валерьевна Малева – младший научный сотрудник сектора литературоведения Института языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН (Сыктывкар).

Адрес: 167005, Республика Коми, Сыктывкар, Коммунистическая, 26.

E-mail: malana84@mail.ru

#### About the author:

Anastasia Valerjevna Maleva – Junior Researcher of the Literature Sector Institute of Language, Literature and History, Komi Scientific Center, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Syktyvkar).

*Лебедько В.Е.* Мифологическое сознание (концептуальное эссе). 2009 // <http://www.aworld.ru/texta/?685> (Дата обращения: 28.08.2011).

*Михайлов А.А.* Золотая осень русской литературы. Аналитическая статья профессора социальной психологии о современном состоянии отечественной литературы. – М., 2004. URL: // <http://rychkov-valentin.narod2.ru/> (Дата обращения: 27.08.2011).

*Пивоев В.М.* Мифологическое сознание как способ освоения мира. – Петрозаводск: Карелия, 1991.

*Сорокин П.* Пережитки анимизма у зырян. 1910. URL: [http://foto11.com/komi/ethnography/pitirim\\_sorokin/animism.shtml](http://foto11.com/komi/ethnography/pitirim_sorokin/animism.shtml) (Дата обращения: 28.08.2011).

*Стоянова Е.* О некоторых свойствах сознания в контексте мифа. Симферополь. URL: // <http://www.fantclubcrimea.info/2-stojan-mif.html> (Дата обращения: 28.08.2011).

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

УДК 821.161.1.09 (Державин Г.Р.) ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

Е.А. Четвертных  
Екатеринбург, Россия

**ФЕНОМЕН Г.Р. ДЕРЖАВИНА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ\***  
(*ЛАРКОВИЧ Д.В. Г.Р. ДЕРЖАВИН И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕГО ВРЕМЕНИ:  
ФОРМИРОВАНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ. – ЕКАТЕРИНБУРГ, 2011*)

**Аннотация:** В рецензии на монографию Д.В. Ларковича анализируется предложенный исследователем комплексный подход к творчеству крупнейшего русского поэта.

**Ключевые слова:** Г.Р. Державин, жанр, «траурная ода», лирический герой, художественный синтез.

E.A. Chetvertnykh  
Yekaterinburg, Russia

**THE PHENOMENON OF G. R. DERZHAVIN IN RUSSIAN LITERATURE**  
(*LARKOVICH D.V. G.R. DERZHAVIN AND THE ARTISTIC CULTURE OF HIS TIMES:  
FORMATION OF AN INDIVIDUAL LITERARY CONSCIOUSNESS. – YEKATERINBURG, 2011*).

**Abstract:** The review analyzes the integrated approach to the prominent Russian poet's work put forward in the D.V. Larkovich's monograph.

**Keywords:** G.R. Derzhavin, genre, mourning ode, lyrical hero, artistic synthesis.

Г.Р. Державин – поэт, занимающий поистине уникальное место в литературе рубежа XVIII–XIX вв. Его творчество знакомо русским читателям еще по школьной программе, но таит в себе множество загадок, не решенных филологической наукой. Феномен Державина состоит в том, что он выстроил свою поэтическую систему на основе художественного синтеза, включив в нее, казалось бы, разнородные и несовместимые элементы. Поэтому невозможно окончательно решить вопрос о доминирующем в поэзии Державина литературном направлении (классицизм? предромантизм? нечто третье?). По наблюдениям Д.В. Ларковича, частью индивидуальной авторской стратегии Державина становится жанровый синтез, а также синтез разных видов искусств. Объединяя разножанровые и разностильные элементы, поэт руководствуется не общепринятыми правилами, а стоящей перед ним художественной задачей. В эпоху рефлексивного традиционализма Державин открывает неисчерпаемые возможности для свободного творческого диалога с литературной традицией, и именно в этом диалоге раскрывается личность Державина, его человечность, открытость и оригинальность.

Категория жанра для литературы XVIII в. была, как известно, крайне важной. Жанровое сознание в поэзии этого периода обычно доминирует над индивидуально-авторским. Однако, как уже не раз отмечалось исследователями [Гуковский 2001], в творчестве Державина все как раз наоборот: жанр становится не целью, а средством – средством художественного воплощения личности поэта. Отсюда –

многочисленные эксперименты Державина в области жанра. Д.В. Ларкович подробно рассматривает проблему жанрового синтеза в творчестве Державина (гл. 1 «Авторская поэтология Г.Р. Державина и литературная традиция»), особенно ценным следует признать исследование державинской «траурной» оды как авторского «опыта жанротворчества» [Ларкович 2011: 73-90].

И все же синтетический художественный метод Г.Р. Державина не распространяется исключительно на жанровые эксперименты. Державин мыслит шире, выходя за пределы художественной литературы как таковой. В монографии Д.В. Ларковича подробно освещаются философские предпочтения поэта, аргументированно объясняется его интерес к идеям ведущих философов того времени: Канта, Гердера, Сведенборга (гл. 2 «Философские идеи Нового времени в мировоззренческом тезаурусе Г.Р. Державина»). Для Державина характерно также стремление к синтезу искусств: поэзия, живопись, музыка, театр входят в сферу его жизненных и творческих интересов, обогащая художественный мир поэта (гл. 3 «Феномен синтеза искусств в поэтической системе Г.Р. Державина»).

В центре поэтической системы Державина находится его лирический герой, который, как уже многократно отмечалось в литературоведении, автобиографичен и легко отождествляется с самим поэтом. Именно наличие лирического героя придает творчеству Державина внутреннюю цельность и завершенность; именно на уровне героя, на личностном уровне, и осуществляется эстетический синтез, ставший конструктивным принципом державинской поэтики. Однако в монографии Д.В. Ларковича демонстрируется еще одна – важнейшая! – особенность лирического героя Держави-

\* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы. Соглашение № 14.А18.21.0999.

на: образ лирического субъекта у Державина выстраивается не только на автобиографической или автопсихологической основе, но и в процессе литературной игры, смены авторских масок (гл. 4 «Автор и герой в эстетическом поле державинской поэзии»). По мнению автора рецензируемой монографии, Державин примеряет на себя следующие литературные маски: Гораций, Мурза как «забавный» Пиндар, Пророк, Бард, русский Анакреонт. Тем самым образ лирического героя у Державина оказывается настолько же автобиографичным, насколько и театрализованным. Державин сознательно парадоксален и диалогичен, и это тоже часть его индивидуальной авторской стратегии.

Монография Д.В. Ларковича «Г.Р. Державин и художественная культура его времени...» представляет ценность благодаря комплексному подходу к творчеству поэта. Основанный на философско-эстетическом синтезе художественный метод Дер-

жавина требует от исследователя особых аналитических усилий: необходимо изучать Державина в широком культурном контексте и в то же время не потерять из виду творческую индивидуальность поэта, его самобытность. Исследование Д.В. Ларковича представляет собой пример соблюдения этого баланса, а потому может быть рекомендовано не только специалистам по истории русской литературы и учителям-словесникам, но и всем интересующимся творчеством Державина и отечественной культурой рубежа XVIII-XIX вв.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Гуковский Г.А.* Первые годы поэзии Державина // Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. – М.: Языки русской культуры, 2001. С. 184-199.

*Ларкович Д.В.* Г.Р. Державин и художественная культура его времени: формирование индивидуального авторского сознания. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011.

#### **Данные об авторе:**

Четвертных Екатерина Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Уральского федерального университета (Екатеринбург).

Адрес: 620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: echetv@yandex.ru

#### **About the author:**

Ekaterina Alexandrovna Chetvertnykh is PhD, Associate Professor of the Russian Literature Department of the Ural Federal University (Yekaterinburg).

Т.А. Гридина, Н.А. Воробьева, Т.А. Зуева, Н.И. Коновалова  
Екатеринбург, Россия

**У НАРОДА – КАК У ПРАЗДНИКА:  
СЛОВАРЬ РУССКОЙ ДИАЛЕКТНОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ  
(ПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКОГО ПРОЕКТА)**

**Аннотация:** Представлен лексикографический проект нового типа, в основе которого лежит идея описания русской диалектной фразеологии как объекта, обладающего самостоятельной лингвокультурной ценностью и транслирующего особый тип ментальности русского человека.

**Ключевые слова:** лексикография, лингвокультурология, фразеология диалектной речи, ментальность диалектоносителя.

T.A. Gridina, N.A. Vorob'eva, T.A. Zuyeva, N.I. Konovalova  
Yekaterinburg, Russia

**U NARODA KAK U PRAZDNIKA:  
DICTIONARY OF RUSSIAN DIALECT PHRASEOLOGY  
(PRESENTATION OF LEXICOGRAPHIC PROJECT)**

**Abstract:** Lexicographical project presented new type based on the idea of describing the Russian dialect phraseology as an object that has independent linguocultural value and broadcast to a specific type of mentality of Russian man.

**Keywords:** lexicography, linguoculturology, phraseology of dialect speech, mentality dialect informant.

На кафедре общего языкознания и русского языка Уральского государственного педагогического университета вышел в свет словарь русской диалектной фразеологии «У народа – как у праздника» (авторы-составители: к.ф.н., доц. Н.А. Воробьева, д.ф.н., проф. Т.А. Гридина, к.ф.н., доц. Т.А. Зуева, д.ф.н., проф. Н.И. Коновалова / Под общей ред. проф. Т.А. Гридиной. – Екатеринбург, УрГПУ, 2012).

Издание словаря русской диалектной фразеологии – насущная необходимость современного этапа развития лексикографической парадигмы исследования и комплексного (совокупного) описания диалектного материала. Фразеология диалектной речи – богатейший пласт традиционной народной культуры, однако в систематизированном виде этот языковой материал до сих пор не получил отражения в специальном, отдельном издании (исключение составляет, пожалуй, «Фразеологический словарь русских говоров Сибири» под ред. А.И. Федорова [Новосибирск, 1983]). Диалектная фразеология преимущественно используется лексикографами в качестве иллюстративного материала в словарях диалектной лексики. Сказанное определяет уникальность предлагаемого словарного проекта, в основе которого лежит идея описания русской диалектной фразеологии как объекта, обладающего самостоятельной лингвокультурной ценностью и транслирующего особый тип ментальности русского человека.

Принимая широкий подход к определению фразеологизма, мы включаем в состав словаря следующие единицы:

- устойчивые предложно-падежные словоформы с целостным значением (например, *в добычах* «на заработках», *к голоvé* «не к добру, к смерти», *на развзьях* «о выпившем, пьяном» и др.);

- устойчивые сравнения и сравнительные обороты (*как вичка* «о худом, высоком человеке», *как огнёвка* «о вспыльчивом человеке», *будто Родивён родит* «о большом количестве чего-л., появившемся в короткий срок», *как спать лечь* «легко, просто что-л. сделать, сказать, согласиться на что-либо»);

- устойчивые словосочетания (в том числе из сферы «народной терминологии»), отражающие реалии традиционного крестьянского быта, занятий промыслов (охота, рыболовство, народная медицина, народный календарь природы и др.): *в цёлый гуж ехать* «в полную силу», *взять в рёфы* «убавить или прибавить паруса», *выгонить реку* «проехать всю реку с устья до истока», *Акулина задерит хвосты* «день, с которого начинают сеять гречиху, когда бывает много комаров и скот отмахивается от них хвостами»;

- пословичные выражения, присловья, присказки, поговорки, прибаутки и т.п., содержащие оценочные суждения, актуальные для сознания диалектоносителя (*Большё горе да чужбё, а тут малёнькое, да моё; В одних пёрях жизнь не прожить; Выбрался из глухого рёму в болотное окошко; Глухой не услышит, дак выдумает* и др.).

Тезаурус словаря ограничен следующим набором диалектных фразем<sup>1</sup>:

- собственно диалектные фразеологизмы (функционирующие только в говорах и не представленные во фразеологических словарях литературного языка);

- фразеологизмы, по форме совпадающие с литературными, но употребляющиеся в говорах с другими значениями (семантические диалектизмы);

<sup>1</sup> Литературные фразеологизмы, которые имеют лишь фонетические отличия при функционировании в говорах, в состав словаря нами не включаются.

• фразеологические единицы, имеющие в говорах словообразовательные или грамматические отличия от литературных фразем.

В словаре принят алфавитный порядок расположения фразеологизмов.

### Структура словарной статьи

1. Заголовочный фразеологизм. Акцентологическая характеристика (ударение). Отмечаются акцентологические варианты (при их наличии в разных говорах). Фразеологизм приводится без изменения порядка слов, закрепленного в диалектном употреблении (а не по опорному слову, как это принято во фразеологических словарях литературного языка). Например: *Большину́ взять*, а не *Взять большину́*.

2. Структурные варианты и фразеологические дублеты. Приводятся в скобках после заголовочного фразеологизма или одного из варьирующихся компонентов фразеологизма. Например: *Загорáживать (перегорáживать) доро́гу*. В свадебном обряде – преградить путь свадебному поезду; *Ду́ру ле́нить (ворóчать, валя́ть, стрóбить)*. Дурачиться, притворяться непонимающим чего-л.; капризничать, ломаться; *Ё́лку подня́ть (поднима́ть)*. Пьянствовать; *Идти в камы́ши (быть в камы́шах)*. Участвовать в коллективной крестьянской работе.

3. Грамматические и стилистические пометы. Например: *За присе́том*. В знач. нареч. В один прием, сразу; *Дёром дерёт*. Безл. О сильной боли; *Не сме́й козу́*. Шутл. Выражение недоверия к тому, что говорит собеседник. *Прострели́ло бы тебя́*. Бран. Выражение неприязни по отношению к кому-либо.

4. Толкование значения. Используются разные способы семантизации фраземы, принятые в лексикографической практике: описательный, отсылочный, перифрастический, через лексические синонимы и др. Например: *Убе́гом убежа́ть*. Выйти замуж без родительского согласия; *Спра́вить баню*. Отругать; *С причели́нкой*. С придурью, с умственным недостатком и т.п. С целью прояснения мотивированности фразеологизма в ряде случаев приводятся комментарии диалектных лексем, входящих в состав устойчивого выражения. Такие комментарии вводятся пометой *Ср.* (сравни). Например: *Душа́ мле́ет*. Становится тяжело. *Ср.*: Млеть. Тосковать; Переживать горе. В соответствии с принятой лексикографической традицией фразеологические омонимы приводятся в разных словарных статьях, значения многозначных слов даются в одной словарной статье.

5. Иллюстративный материал. Эта часть словарной дефиниции представляет самостоятельную ценность, поскольку содержит разного рода высказывания, отражающие особенности восприятия и функционирования фразем в говорах:

а) мотивационные контексты: *Есть двóи семенá, дак сей до меня́*. Семен весенний 7-го мая. *До этого времени сеять хлеб рано, зародыши в семенах могут погибнуть от сырости и холода и придется тратить вторые семена на посадку, вот и получаются, что двои семена извёл, если поспешил; Е́хать на почёсье*. 1. Ехать в дом невесты на угощенье. 2. Ехать в дом родителей жениха на угоще-

ние. *Сперва у себя примали, потом на почёсье поехали, почёсти, значит, отдать, как бы по-семейному уже, по-свойски*;

б) ситуативные контексты, описывающие актуальные для диалектоносителей события, типовые ситуации, соотносительные с семантикой фразеологизма: *Дом вестí – не бородóй трястí*. Присказка относительно важности хозяйственных работ по дому. *Это значит, что ведение домашнего хозяйства – это дело серьезное. Каждое животное, растение требует к себе много внимания. Когда у нас в селе существовал еще совхоз, то один специалист все время, в открытую, критиковал руководителя, указывал ему в делах, насмехался над ним. Наступили времена, когда наконец-то этот специалист занял место руководителя этого хозяйства. Но, не имея практики, а имея только самоуверенный характер, он развалил довольно-таки неплохое хозяйство и продал его за бесценок, спасаясь от налогов. Встретил его однажды старый руководитель и сказал: – Ну, что? Быстро что-то ты с хозяйством расправился?! Видно, дом вестí – не бородой трясти!*;

в) отрывки из народно-поэтической речи, содержащие комментируемую фразему: *Вольный свет*. О жизни на воле, свободе. *Отдай меня маменька, где семейка маленька. Отдай меня в вольный свет, где золовок-девок нет. Где золовки, девера, распроклятыя семья (частушки)* и т.п.

6. Паспортизация материала. Если фразеологизмы взяты из диалектных словарей, указываются соответствующий лексикографический источник и отмеченная в нем территориальная помета. Если фразеологизмы извлечены из диалектологической картотеки кафедры общего языкознания и русского языка, указываются населенный пункт, район, область и год записи фразеологизма.

В словаре представлено 2357 фразеологических единиц, большую часть которых составляют материалы диалектологической картотеки кафедры общего языкознания и русского языка Уральского государственного педагогического университета, собранные методом полевых наблюдений в ходе диалектологической практики и диалектологических экспедиций членов кафедры и студентов (с 1977 по 2011 гг.). В качестве дополнительных источников используются фразеологические материалы, извлеченные из иллюстративной части словарей диалектной лексики. Особую признательность коллектив авторов словаря выражает учителям и учащимся с. Смолинское Талицкого района Свердловской области, где создана школьная кафедра этнолингвистических исследований (филиал кафедры общего языкознания и русского языка Уральского государственного педагогического университета).

Этого словаря не было бы без тех удивительных информантов, диалектоносителей всех возрастов, которые поразили нас своей душевной открытостью и речевой уникальностью. Нам думается, что те, кто возьмет в руки этот словарь, согласятся со справедливостью утверждения «У народа – как у праздника!». Именно поэтому данная фраза вынесена в название нашего словаря.

**Данные об авторах:**

Татьяна Александровна Гридина – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой общего языкознания и русского языка Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: tatyana\_gridina@mail.ru

Татьяна Алексеевна Зуева – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания и русского языка Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: zta55@yandex.ru

Наталья Александровна Воробьева – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания и русского языка Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: vorobjevanat@mail.ru

Надежда Ильинична Коновалова – доктор филологических наук, профессор кафедры общего языкознания и русского языка Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: sakralist@mail.ru

**About the authors:**

Tatyana Aleksandrovna Gridina is a Doctor of Philology, Professor of Common Linguistic and the Russian Language Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Tatyana Alekseevna Zuyeva is a Candidate of Philology Associate Professor of Common Linguistic and the Russian Language Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Natalia Aleksandrovna Vorob'eva is a Candidate of Philology, Associate Professor of Common Linguistic and the Russian Language Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Nadezhda Ilinichna Konvalova is a Doctor of Philology, a Doctor of Philology, Professor of Common Linguistic and the Russian Language Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Ю.Ю. Трубникова  
Екатеринбург, Россия.

## СЛУШАЯ МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ГОЛОС: ФЕМИНИСТСКАЯ АРХЕТИПИЧЕСКАЯ КРИТИКА О ЖЕНСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

**Аннотация:** Представлен обзор ряда исследований о женственности, представляющих дальнейшее развитие архетипической теории К.Г. Юнга. Важным аспектом духовной жизни женщины, безусловно, признается творчество как путь индивидуализации, конечный пункт которой — самость. На материале сказок, мифов и древних знаний исследователями ведутся тщательные «археологические раскопки» в поисках утраченной феминности, её сокровенных символов и ритмов. Особое внимание уделяется книге К.П. Эстес «Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях».

**Ключевые слова:** архетип, Первозданная Женщина, феминизм богинь, женское мифотворчество.

Y. Y. Troubnikova  
Yekaterinburg, Russia

## LISTENING TO THE MYTHOLOGICAL VOICE: FEMINIST ARCHETYPAL CRITICISM ABOUT THE WOMEN'S CREATIVITY

**Abstract:** The review represents of a number of studies on femininity developing Jung's archetypal theory. The women's creative experience is admitted in this case as the important process of individuation leading to achievement of the Self. Tales, myths and ancient knowledge is the field where researchers carry out "archaeological digs" looking for lost symbols and rhythms of femininity. Special consideration given to C.P. Estés's work "Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype".

**Key words:** archetype, Wild Woman, goddess feminism, women's mythmaking.

Всплеск феминизма на Западе в 1970-е годы вызвал возникновение феминистского направления юнгианской критики (archetypal feminism), направленного на синтез теории архетипов и феминистских поисков женской идентичности. Современная критика теории Юнга отмечает стереотипность и неполноту восприятия женского исследователем: «<...> Юнг был глубоко увлечен женственным <...>. Он признавал собственную женскую часть, изучал ее и окружающих женщин через затуманенные стекла Романтизма и, соответственно, формулировал свои теории» [Кембриджское руководство по аналитической психологии 2000: 46]. По этой причине последователи юнгианской теории считают своей важной миссией поиск утраченной феминности.

Довольно распространенными стали классификации женских архетипов, в которых феминное начало получает выражение в образах богинь. С. Роуланд называет такой подход "goddess feminism", который обычно предназначен для укрепления самооценки при проявлениях неуверенности в женской психике» [Rowland 2002: 49]. Исследователи, работающие в данном направлении, пытаются описать психологические особенности богинь-архетипов. При существенном разнообразии работ их авторов объединяет единая установка на правильный выбор женщиной «своего» архетипа. Обратимся к книге «Богини в каждой женщине: новая психология женщины, архетипы богинь» Дж.Ш. Болен [Болен 2006], которая выделяет архетипы девственных богинь (Артемиды, Афины, Гести), уязвимых богинь (Геры, Деметры, Персефоны), а также Афродиты – особой алхимической богини, содержащей энергию трансформации. Богини отражают различные аспекты внутренней силы жен-

ской души – в этом заключается новаторское представление Дж.Ш. Болен о женской сущности как о единовременной множественности идентичностей. В частности, за наиболее полное проявление творческой функции в жизни женщины отвечает энергия архетипа Афродиты. Творческий процесс описывается как «притяжение, соединение, оплодотворение, вынашивание и рождение новой жизни»<sup>1</sup>. Стоит отметить, что данные исследования ориентированы на довольно широкую читательскую аудиторию, их идеи активно используются в женских психологических тренингах, поэтому высокий уровень академичности, традиционный для трудов К.Г. Юнга, не предпринимавшего серьезных попыток популяризации своих научных теорий, не является их характерным свойством. Ещё одна особенность подобных исследований – ориентация исключительно на греко-римский пантеон<sup>2</sup>. Тем не менее книги-путеводители по архетипам богинь могут служить дополнительным подспорьем в мифопоэтических интерпретациях литературных произведений.

Книга психолога-юнгианца К.П. Эстес «Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях» (первое издание – 1992 г., США), ставшая бестселлером, выдержавшая множество переизданий – сочетание оригинальной философии «вольчьего буддизма» [Эстес 2010: 107] и вдохновенного исследования внутренней жизни женщины на материале сказок и мифов разных народов мира. Первое российское издание вышло в 2001 году (Киев:

<sup>1</sup> В этой метафоре для автора равнозначны воспитание ребенка и работа над творческим проектом.

<sup>2</sup> См. также: *Downing C. Goddess: Mythological Images of the Feminine* (1981), *Murdock M. The Heroine's journey* (1990), *Хоун М. Сущность женщины: Её Сила, тайна, архетипы. Её Богиня* (2006), *Бедненко Г. «Греческие богини. Архетипы женственности»* (2005).

София; М.: Гелиос, 2001 – по данным [www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)), затем книга несколько раз переиздавалась (последнее издание – 2011 г.), что говорит о её значимости для русских читателей, подтверждающейся многочисленными откликами (например, на ресурсе [www.livelib.ru](http://www.livelib.ru); с отзывами зарубежных читателей можно ознакомиться на сайте [www.goodreads.com](http://www.goodreads.com)).

Исследовательница посвятила двадцать лет работе над книгой, поэтому охват национальных духовных традиций и сказаний поражает разнообразием: тибетские, русские, японские, карибские, индейские, мексиканские, эскимосские, исландские, венгерские, румынские, африканские, кельтские, шотландские, арабские... Так, научный стиль, опирающийся на юнгианскую теорию, обогащается поэтической напевностью, ибо Мифологический Голос «возглашает стихи и пророчества» [Эстес 2010: 40]: «Since Wild Woman is Rio Abajo Rio, the river beneath the river, when she flows into us, we flow»<sup>3</sup> [Estés 1996: 324]. Автор искренне убеждена, что все люди рождаются одаренными, но «поистине мало было сказано о психологической жизни одаренных, талантливых, творческих женщин – и, напротив, очень много написано о слабостях и уязвимых местах человека в целом и женщин в частности» [Эстес 2010: 22]. Большой интерес к патологиям или маргинальным сторонам жизни и творчества, действительно, имеет место быть: с актуализацией аномального мы нередко встречаемся в интерпретациях жизни и произведений писателей. К.П. Эстес рассматривает немало ситуаций, когда обретению естественности мешают псевдонормы, продиктованные давлением общественных установок, что ведет к страданиям души. В то же время, по мнению исследовательницы, классическая психология не знакома с настоящими нуждами женщин – так становится ощутим импульс, который послужил причиной создания К.П. Эстес «психологии женской одаренности». В то же время можно отметить и существенное пересечение с ценностями экофеминизма: с первых страниц лейтмотивом звучит мысль о том, что безжалостное уничтожение дикой природы совпадает по времени с феноменом «потери души», о котором с горечью размышлял ещё К.Г. Юнг, или же – утратой чувства собственной первозданности (wilderness), инстинктивных качеств души в эпоху технократии.

«Что нужно душе? Ее потребности сосредоточены в двух мирах: природы и творчества» [Эстес 2010: 194]. Жизнь души и становление творческой женщины интересуют К.П. Эстес прежде всего: «Есть у нас дети или нет, лелеем ли мы сад, научную ниву, грозовой мир поэзии или что-то иное, мы всегда соприкасаемся с дикой матерью» [Эстес 2010: 181]. Архетип Первозданной Женщины (Wild Woman) – тихий голос мифа или сказки – становится целительной страной в психическом ландшафте женщины, возвращающей к состоянию естественности, которое выявляется исследовательницей в слу-

чаях сравнения здоровой волчицы и женщины. Другими словами (в традиции юнгианской теории развития), Первозданная Женщина представляет собой архетипический образ целостности – Самость, к которой ведет долгий путь индивидуализации и инициаций. Какие ловушки, отраженные в сказках, ожидают творческую суть женщины? Сказка «Синяя Борода» предупреждает о внутренних хищниках (наивность, смирение с внешне комфортными, но невыносимыми для души условиями, самокритика), ведущих к саморазрушению; сказка «Василиса» посвящает в самостоятельную жизнь (учит развивать осознанность и интуицию, чистосердечно устанавливать отношения с теневыми аспектами, принимать смерть слабых сторон личности, служить нерациональному и т.д.); сказка «Гадкий утёнок» повествует о негативных последствиях пребывания в слишком критичном окружении, о поисках воодушевляющего женщину общества (своей стаи) и воспитании любви к своей дикой душе; сказка «Красные башмачки» – о ловушках в ситуации духовного голода при обесценивании творческих порывов женщины (раздвоение «я», неволя, поврежденные инстинкты, разрушение жизни, принятие псевдонормы, заискивание перед коллективом, зависимость) и т.д. Все эти преграды, которые преодолевают сказочные героини, помогают женской душе проживать циклы и таинства Жизни-Смерти-Жизни. Стоит отметить, что подобная проблематика проглядывается и в масштабе социокультурной истории развития женской литературы.

Женское творчество зачастую описывается с помощью водной символики, а одна из важных глав называется «Чистая вода: пища для творческой жизни», где проблемы женского творческого начала (пренебрежение собственными дарованиями, откладывание творческих дел, неуважение к творческому процессу, духовные суррогаты) сравниваются с застоями, загрязнениями, отравлениями в гибнущей реке, перегороженной плотинами. Великая творческая сила уподобляется стремительному потоку реки, оплодотворяющей и питающей прибрежную жизнь: «За такими процессами, как литературный труд, живопись, раздумья, целительство, работа, стряпня, разговоры, улыбки, ремесло, всегда скрывается река, Rio Abajo Rio, – это она питает все, что мы делаем» [Эстес 2010: 299].

Итак, сказки для К.П. Эстес – кладёз древней женской мудрости, мотивов, архетипических моделей для изучения Первозданной Женственности. Но автор исследования сталкивается с проблемой искажения и разных культурных наслоений, изменявших в различные времена детали или композицию сказки (например, в силу христианизации) – так оказались утраченными знания о женских таинствах, десакрализованы важнейшие представления о женских ритмах и экстатических практиках. Возникает необходимость реконструкции сказок за счёт знания природы образов коллективного бессознательного, типологии мотивов и сюжетов, приёмов композиции, поэтому в некоторых случаях исследовательница предлагает читателям свой вариант – литературную сказку. Показателен подход исследовательницы к

<sup>3</sup> В русском переводе: «Дикая Женщина – это Rio Abajo Rio, река под рекой, поэтому, когда она впадает в нас, мы тоже превращаемся в поток» [Эстес 2010: 301].

известному мифу о Персефоне: в древних культовых версиях спуск юной девы – это часть божественного ритуала преображения, встречи с женихом, известная «из отрывков более связанных историй, запечатленных в древних религиях. То, что некогда являло собой стремление найти потустороннюю Возлюбленную, со временем превратилось в похоть и одержимость» [Эстес 2010: 399]. Отсюда следует другая новаторская идея исследования: К.П. Эстес оригинально трактует понятие анимуса как конструктивной душевной энергии женщины, проводящей во внешний мир её творческие идеи, близкой ей и понятной. Таким образом, снимается агрессивная оппозиция мужского/женского (предполагающая доминирование мужского и его враждебность к женскому) как исцеление «сломленного» архетипа: мужское начало предстает как помощник и советчик для выражения женского творческого начала<sup>4</sup>. Автор исследования пересматривает некоторые взгляды юнгианской теории, делая это чаще всего в комментариях, а также критикует подход, основанный на идентификации женской природы с системой богинь, поскольку женщина может предъявлять завышенные требования к себе.

Представительница феминистской архетипической литературной критики Э. Лаутер считает, что архетипическая теория может помочь решить важную задачу – найти квинтэссенцию фемининности для адекватного подхода к анализу женского мифотворчества. Рассмотрев обширный корпус поэтических текстов и визуальных работ в книге «Women as mythmakers: poetry and visual art by twentieth-century women» Э. Лаутер [Lauter 1984] приходит к выводу, что некий общий женский мифологический сюжет (a mythic story) только находится в стадии зарождения, и связан он с взаимоотношениями женщины и природы. «Бегущая с волками», вышедшая несколь-

ко позднее книги Э. Лаутер и содержащая множество сюжетов, символов и мотивов, относящихся к жизни женской души и к областями женского опыта, становится своеобразным ориентиром при интерпретации мифотворческих стратегий женской литературы.

Несмотря на то, что подобные концепции критикуются за эссенциализм<sup>5</sup>, «Бегущая с волками» открывает как перед «обыкновенным» читателем, так и перед исследователем живительную силу Мифологического Голоса. Так феминистская архетипическая теория и женская проза становятся «праздником возрождения» утраченных патриархальной культурой женских ритуалов и смыслов.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Estés C.P.* Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype. – NY: Ballantine Books, 1996.

*Lauter E.* Women as mythmakers: poetry and visual art by twentieth-century women. – Bloomington: Indiana University Press, 1984.

*Rowland S.* Jung: a feminist revision. Cambridge: Polity Press, 2002.

*Болен Дж.Ш.* Богини в каждой женщине: новая психология женщины, архетипы богинь [Электронный ресурс]. – К.: PSYLIB, 2006. URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/bolen01/txt01.htm> (дата обращения: 30.11.2012).

Кембриджское руководство по аналитической психологии / под ред. Янг-Айзендрат П., Дausона Т. – М.: Добросвет, 2000.

*Эстес К.П.* Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. – М.: София, 2010.

*Юнг К.Г.* Об архетипе, в особенности о понятии «Анима» // Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. – М.: Академический проект, 2007. С. 24–43.

Словарь гендерных терминов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.owl.ru/gender/380.htm> (дата обращения: 30.11.2012).

#### Данные об авторе:

Юлия Юрьевна Трубникова – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: ashes-and-dreams@yandex.ru

#### About the author:

Yulia Yurievna Troubnikova is a Postgraduate Student of Russian and Foreign Literature Department at the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

<sup>4</sup> Ср. с воззрениями К.Г. Юнга: «Предположительно, Анима есть психическая репрезентация женских генов, находящихся в меньшинстве в мужском теле. Это вероятно тем более, что Анима не встречается среди образов женского бессознательного. Имеется фигура, играющая равнозначную роль, но это не женский, а мужской образ. Этот мужской образ в психологии женщины получил название “Анимус”. Одним из типичных проявлений обеих фигур является то, что издавна именуется “animosity” – враждебность» [Юнг 2007: 29].

<sup>5</sup> Эссенциализм (от англ. essential – обязательно существующий, непреходящий) – свойство теоретических концепций, в которых делается попытка зафиксировать некую неизменную, в данном контексте – женскую сущность; в современной феминистской теории постоянный объект критики для постмодернистски-ориентированных авторов. В его основе лежит идея о том, что есть нечто «данное» (Богом или Природой), существующее извечно и поэтому неизменное, что позволяет проследить, как складывалась эта «данность» [Словарь гендерных терминов].

## IN MEMORIAM

---



Вера Васильевна Химич родилась в 1937 году, в 1959 году окончила филологический факультет Уральского университета, работала учителем русского языка и литературы в школе, а затем поступила в аспирантуру УрГУ. Кандидатскую диссертацию «Стилевые закономерности прозы А.П. Чехова 1890-х годов» защитила в 1971 году. После аспирантуры работала ассистентом, доцентом (1979). Разрабатывала курсы по истории русской литературы конца XIX – начала XX века, введению в литературоведение, а также часть спецкурсов. Круг ученых и научных интересов Веры Васильевны включал в себя вопросы истории русской литературы первой трети XX века, проблемы теории и истории развития реализма в новой литературе, а также теоретические вопросы, связанные с изучением типов творческого мышления и индивидуальных творческих систем. В широких научных кругах Вера Васильевна известна как исследователь творчества М. Булгакова. Она является автором около 100 научных работ, в том числе трех монографий: «Поэтика романов Л. Леонова» (Свердловск, 1989); «Странный реализм» М. Булгакова (Екатеринбург, 1995), «В мире Михаила Булгакова» (Екатеринбург, 2003). Докторскую диссертацию защитила в 1995 году. В 1998 году ей было присвоено ученое звание профессора по кафедре русской литературы XX века.

Вера Васильевна Химич – автор серии методических разработок, которые не только существенно способствуют оптимизации учебного процесса на филологическом факультете УрГУ, но пользуются активным спросом в учительской среде Екатеринбурга и Свердловской области, среди них: «Творчество Михаила Булгакова. Пособие для учителей и учащихся» (Екатеринбург, 1996), «Введение в литературоведение» (Екатеринбург, 2003), программа дисциплины «История русской литературы конца XIX – начала XX века».

Под руководством Веры Васильевны подготовлен и успешно защищен ряд кандидатские диссертаций, среди них: «Феномен игры в творчестве Л. Андреева», «Мир музыки в творчестве М. Булгакова», «Рецепция сюжета о Дон Кихоте в русской литературе 1920–1930-х годов».

Вера Васильевна активно участвовала в научной и научно-педагогической жизни Урала. Она являлась членом диссертационного совета Д 212. 286.03 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького», членом диссертационного совета Д 212. 283.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук при ГОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», а также участвовала в работе государственных аттестационных комиссий, в том числе являлась председателем ГАК в Удмуртском государственном университете (город Ижевск).

За плодотворную многолетнюю работу Вера Васильевна Химич была награждена нагрудным знаком «Почетный работник высшего профессионального образования России» Государственного комитета Российской Федерации.

## «ПОЧТИ НЕ МОЖЕТ БЫТЬ, ВЕДЬ ТЫ БЫЛА ВСЕГДА...» ПАМЯТИ ВЕРЫ ВАСИЛЬЕВНЫ ХИМИЧ

Пять лет тому назад на встрече, посвященной семидесятилетию Веры Васильевны Химич, в 339 аудитории Уральского университета на Ленина, аудитории, в которой многие поколения филологов слушали ее строгий и четкий курс «Введение в литературоведение», чуть улыбнувшись, Вера Васильевна сказала: «Вся моя жизнь прошла в борьбе с моей ленью». Зал, в котором сидели и стояли выпускники 1960-х, 1970-х, 1980-х, 1990-х, 2000-х тысячных замер, а потом облегченно рассмеялся: «Да, это она, наша Вера Васильевна, не терпящая пафоса и самого намека на фальшь даже в такой непростой юбилейной ситуации». А потом она говорила своим ученикам о своей судьбе, своих учителях, своих коллегах, своей семье, своем счастье работы. Как и на лекциях Веры Васильевны, замороженные ее неподражаемой интонацией, в которой почти всегда сквозила ирония, точностью передачи глубокой и, конечно, небанальной мысли, великолепно аранжированной тонкими нюансами, скупым, но выразительным жестом руки, все в какой-то момент стали дышать ее дыханием, испытывая наслаждение от чувства единства с таким филологом, учителем, человеком.

Никто не догадался зафиксировать ее «юбилейную речь», просто не пришло в голову, но тот, кто был, запомнил навсегда. Как навсегда остались с нами ее книги, статьи, выступления на конференциях и защитах, ее лекционные курсы, ее реплики: «Необходимо очертить проблемное поле», «Где концепция? Не вижу», или уже в качестве приговора: «Ну что ж, можно и так...».

Несколько поколений филологов учились основам своей науки и тонкостям литературоведческого анализа «по Химич». «По Химич» знаем в течение десятилетий блистательно читаемый ею курс «Русская литература конца XIX-XX веков», и, конечно, во многом, имея в виду Веру Васильевну, прочитываем Булгакова. Ее монографии «Странный реализм» М. Булгакова (Екатеринбург, 1995), «В мире Михаила Булгакова» (Екатеринбург, 2003) и не в меньшей степени «Творчество Михаила Булгакова. Пособие для учителей и учащихся» (Екатеринбург, 1996) были событиями в филологическом и педагогическом мире и надолго останутся таковыми.

На фразу: «Что-то Вы ветрены по части своих героев, меняете их, как перчатки», – засмеялась: «Не могу устоять!» Ее кандидатская диссертация – «Стилевые закономерности прозы А.П. Чехова 1890-х годов» (1971), первая монография – «Поэтика романов Л. Леонова» (1989), докторская – «Странный реализм» М. Булгакова (1995), в последние годы – С. Кржижановский, от которого, по ее словам, «обмирала». Ее восхищение от писателей, каждый из которых таил свою «улыбку разума», свое «кокетство авторского стиля», думается, было мощным стимулом к началу работы, в результате которой возникал текст в высшей степени точный, объективный, сохраняющий чувство меры и соразмерности (вспомним ее курс «Введение в литературоведения») между «филологией как наукой» и «филологией как искусством».

Писала только о тех, кого любила, и приятельствовала только с теми, кто ей был интересен. О ее характере можно сказать ее же словами: «О! Это – резкая индивидуальность». Невероятно умная, ироничная, порой действительно резкая, она почти никогда не хвалила в глаза, делая замечание или высказывая недовольство только лицом к лицу (но никогда – «за спиной»). А если и давала благожелательную оценку, то не прямо, не «в присутствии первого лица». Вера Васильевна обладала особым чувством собственного достоинства, что сделало ее для многих человеком, с которым соизмеряешь свои поступки и слова. Внутренне страстная, внешне нередко озорная, могла позволить себе многое: от фронды с каким-либо очередным «проверяющим» («Господи, да кто он такой?») до замысловатых шляпок, шарфиков, ярко-красной помады, высоких каблучков. Она не хотела стариться и не состарилась.

Свой последний приют Вера Васильевна нашла на тихом, почти сельском кладбище своего любимого Калиново, рядом с родителями, которых беззаветно любила и за которыми преданно ухаживала. Легкая песчаная земля, высокие березы и сосны, устремленные в открытое небо, дающее ощущение простора дыхание огромного озера. Рядом небольшая деревянная, какая-то очень уютная церквушка. В день похорон и на сороковой день к нам приходил темного окраса кот, мы не удивились. С Верой Васильевной всегда так. Идут они, наверно, сейчас со своим другом Наумом Лазаревичем и разговаривают-спорят о своей любимой литературе, о своих любимых семьях, а, может, и о нас с вами, смягчая тем самым невыносимую горечь утраты своим уже вечным покоем и светом.

Т.А. Снигирева

### Данные об авторе:

Татьяна Александровна Снигирева – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Уральского федерального университета (Екатеринбург).

Адрес: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: philologusu@rambler.ru

### About the author:

Tatiana Alexandrovna Snigireva is a Doctor of Philology, Professor of the Russian Literature Department of the Ural Federal University (Yekaterinburg).

## Правила предоставления авторами рукописей в журнал «Филологический класс»

«Филологический класс» издается как для учителей-словесников, так и для ученых-филологов. Журнал стремится к сближению академической науки с непосредственной практикой школьного преподавания русского языка и литературы. Рукописи принимаются на русском языке. По согласованию с редакцией возможно предоставление рукописей на иных языках. Публикация статей осуществляется на русском языке.

Специфика журнала определяется постоянными рубриками:

1. Проекты. Программы. Гипотезы.
2. Психолингвистика в образовании.
3. Педагогические технологии.
4. Феномен современной литературы.
5. Готовимся к уроку.
6. Идет урок.
7. Медленное чтение.
8. Региональный компонент.
9. Обзоры и рецензии.

Редакционная коллегия приглашает к сотрудничеству специалистов-филологов. Ежегодно мы ждем от авторов статьи объемом 0,5 печ. л. до 1 февраля, 1 апреля, 1 октября, 1 декабря. Статьи должны полностью соответствовать проблематике сборника. Наиболее интересные статьи печатаются вне очереди.

Все статьи, представленные в журнал, отправляются на рецензирование. Редакционная коллегия принимает решение о публикации с учетом мнения рецензента. В случае отрицательного решения автору направляется копия рецензии.

Мы не платим гонораров, но и не берем деньги за публикации с аспирантов.

### **Контакты:**

Почтовый адрес: 620017, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

Уральский государственный педагогический университет

Кафедра современной русской литературы (к. 279)

Телефон: (343) 245-76-66

Электронная почта: [ninaus@olympus.ru](mailto:ninaus@olympus.ru)

Наш журнал включен в Каталог Роспечати и можно оформить подписку на него в любом почтовом отделении России (индекс: 84587)

Наш журнал включен также в международную систему научных журналов (ISSN), где имеет индекс ISSN 2071-2405.

Для публикации статья должна соответствовать требованиям РИНЦ, т.е., помимо основного текста содержать следующие сведения, представленные *на русском и английском языках*.

1. Сведения об авторах.

Фамилия, имя, отчество автора полностью (если авторов больше, чем один, то указываются все авторы), должность, звание, ученая степень, полное и точное место работы каждого автора в именительном падеже, подразделение организации, контактная информация (электронная почта, город, адрес места работы для каждого автора).

2. Название статьи.
3. Аннотация к статье.
4. Ключевые слова.

Ссылки на литературу в тексте статьи и в сносках оформляются по образцу: [Фамилия год: страница].

### *Пример*

Необычность ситуации, садовые аллеи, о которых писал Д.С. Лихачев, что их сумеречность – основная черта русского сада, из которой «рождаются и жизнь, и животность, и Бог» [Лихачев 1998: 419-421].

Список литературы оформляется в конце статьи без нумерации в алфавитном порядке по ГОСТ 7.0.5-2008 (<http://protect.gost.ru>). Заголовок у списка: «Литература».

Поля страницы, размер шрифта, интервалы любые.

Отправить статью в журнал можно по электронной почте: [ninaus@olympus.ru](mailto:ninaus@olympus.ru) или через форму отправки на сайте: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.

**"Черты из жизни Пепко"**

**как программный роман Д.Н. Мамина-Сибиряка**

**Фауст – Петр – Мефистофель:**

**«обратная фаустиана» в рассказах А. Платонова**

**«Государственный житель» и «Усомнившийся Макар»**

**Свобода воли как лейтмотив прозы М. Шолохова**

**Контаминация и компрессия как структурообразующие**

**принципы фельетона М. Булгакова «Библиофетчик»**

**Новые издания по проблемам детского чтения**