

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

LITTERA TERRA

Материалы III Межвузовской
заочной конференции молодых ученых

Выпуск 9

Екатеринбург 2014

УДК 8(09)(082)

ББК Ш5(0)

Л 52

Редакционная коллегия:

А.П. Чудинов, проректор по научной и инновационной деятельности, доктор филологических наук, профессор;

А.В. Тагильцев, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой литературы и методики ее преподавания;

И.А. Семухина, кандидат филологических наук, доцент (ответственный редактор).

Рецензенты:

А.В. Кубасов, доктор филологических наук, профессор (Уральский государственный педагогический университет);

Т.А. Снигирева, доктор филологических наук, профессор (Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина).

LITTERATERRA: Материалы III Межвузовской заочной конференции молодых ученых «Litteraterra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы». Екатеринбург, 15-16 декабря 2014 г. / ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т». Екатеринбург, 2014. 123 с.

В сборнике представлены материалы Межвузовской заочной конференции молодых ученых, посвященной изучению жанровых процессов, стилевых особенностей, поэтики русской и зарубежной словесности, а также актуальных проблем лингвокультурологии.

Сборник рассчитан на преподавателей, аспирантов, студентов филологических факультетов и всех, кто интересуется классической и современной литературой, вопросами межкультурной коммуникации.

УДК 8(09)(082)

ББК Ш5(0)

© ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Поэзия: динамика жанра и поэтика

- Ложкова А.В.* Своеобразие субъектной организации в сатире М.Ю. Лермонтова «Булевар»..... 4
- Мисайлова К.А.* Поэтика пейзажа в стихотворении И.А. Бунина «Листопад»..... 21

Образ – мотив – хронотоп

- Сидорцова А.С.* «Сердце» в «Обыкновенной истории» И.А. Гончарова: семантика словоупотребления..... 28
- Коньшова Л.А.* Образ царя в трагедии А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» 34
- Черепанова С.Н.* Пушкинские образы и мотивы в «Драме на охоте» А.П. Чехова..... 43
- Куликова А.В.* Динамика городского пространства в рассказах Д.Н. Мамина-Сибиряка и А.П. Чехова.... 49
- Уймина А.Г.* Мотив игры в сказах П.П. Бажова..... 58
- Трубникова Ю.Ю.* Стихия воды и сакральные функции женских образов в романе В. Вулф «Волны»..... 66
- Козут К.С.* Образ инопланетян в творчестве А.В. Иванова... 71

К постановке проблемы

- Прегерт Л.А.* Дискуссия о смысле названия комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»: основные этапы и аспекты..... 80
- Сентякова М.И.* Русский водевиль первой половины XIX века: к вопросу истории и теории жанра..... 91
- Тенихина А.С.* Героиня романа Г. Флобера «Госпожа Бовари» в оценке отечественного литературоведения 97
- Бабушкина И.С.* История создания романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: рождение образа Левина..... 105
- Суетина А.И.* Лингвокультурологическое направление в преподавании русского языка китайским студентам..... 114
-

Сведения об авторах.....	121
---------------------------------	------------

А.В. Ложкова

СВОЕОБРАЗИЕ СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В САТИРЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «БУЛЕВАР»

Юношеская сатира М.Ю. Лермонтова «Булевар» нечасто становится предметом специального анализа. Причину данного обстоятельства, на наш взгляд, вполне точно указала М.Л. Скобелева: «Сатира <...> оказывается на периферии жанровой системы Лермонтова, что побуждает видеть в ней лишь факт творческой биографии художника, не оставивший заметного следа в его поэзии и не имеющий отношения к последующим художественным открытиям» [Скобелева 2007: 28]. Авторы «Лермонтовской энциклопедии» предлагают рассматривать данное произведение в контексте традиции, получившей определенную популярность в современную Лермонтову эпоху: «“БУЛЕВАР”, стихотворение Л. (1830), содержащее сатирич. панораму моск. бульвара и портреты его завсегдатаев. Сатиры “на Тверской бульвар” и гулянья на Пресне с памфлетными характеристиками известных лиц были широко распространены еще в 1810-е гг.; ср. сатиры 1811, принадлежавшие, по-видимому, моск. чиновнику П. Мяснову (“РА”, 1908, № 1, с. 298; “РС”, 1909, № 9, с. 557). О популярности их в 20-х гг. упоминают П.А. Вяземский и А.С. Пушкин; позже имел хождение “Панский бульвар” А.Н. Креницына, и др.» [Шехурина 1981: 72]. Таким образом, стихотворение может быть воспринято как очередной памфлет в ряду аналогичных стихотворных опытов, пользовавшихся у читающей публики определенным спросом, но не воспринимавшихся как значительное событие литературной жизни.

Однако, по мнению М.Л. Соболевой, «Булевар» отнюдь не является «проходным» для Лермонтова, стихотворение может быть рассмотрено как этапное в процессе его в творческой эволюции. На основе специального анализа текста сатиры исследователь приходит к мысли о том, что в ней традиционный для вышеупомянутой традиции образ бульварного «мирка»

предстает в новом свете, будучи пропущенным сквозь сознание лермонтовского лирического «Я» [Скобелева 2007: 32]. На выявлении внутреннего облика лирического субъекта сатиры и сосредоточивает свои усилия автор статьи. В итоге своих размышлений М.Л. Скобелева приходит к мысли о сложности внутренней ситуации, раскрывающейся в сатире: лирический герой в ее трактовке оказывается пылким, эмоциональным, искренним, полным юношеского жара, жаждущим сказать «слово о себе» и «слово о мире»: «Отсюда сложность лирического переживания, представляющего собой *сплав дерзкой насмешки и исповедальности, сарказма и светлой, элегической грусти*» [там же: 44]. Казалось бы, сильным аргументом в пользу такой интерпретации является известная заметка в автографе, которую обычно цитируют комментаторы: «В автографе заметка: “В следующей сатире всех разругать, и одну грустную строфу. Под конец сказать, что [они] я напрасно писал и что если б это перо в палку обратилось, а какое-нибудь божество новых времён приударило в них, оно – лучше”. После текста приписка: “(Продолжение впрёд)”. Датируется июлем – авг. 1830 по положению в тетради» [Шехурина 1981: 72]. Однако научная добросовестность не позволяет М.Л. Скобелевой однозначно отнести данную заметку именно к анализируемой сатире: «Неясно, относится ли данная приписка к “Булевару” или же представляет собой замысел, которому не суждено было воплотиться» [Скобелева 2007: 44]. Еще более аккуратна Т.А. Иванова, особо обратившая внимание на то обстоятельство, что упомянутая приписка сделана внизу страницы, после жирной черты, проведенной под предшествующим стихотворением. Текст «Булевара» записан на другой стороне листа [Иванова 1950: 47]. Таким образом, принимая во внимание важность данной заметки в плане общей характеристики душевного состояния поэта в момент, предшествующий написанию сатиры, мы все же не можем однозначно соотнести его с лирической ситуацией, раскрытой в самом тексте «Булевара».

Более актуальными представляются нам рассуждения М.Л. Скобелевой о соотнесенности миропереживания, выраженного в сатире, с процессами, характерными для зрелой

лирики Лермонтова, глубоко проанализированными С.И. Ермоленко [Ермоленко 1996]. Но вот какими именно процессами? По мнению М.Л. Скобелевой, в «Булеваре» слышится отдаленное предвестие будущего интереса поэта к синтетическим жанровым образованиям. Думается, что данное положение нуждается в критическом осмыслении. В любом случае нам представляются важными и перспективными размышления М.Л. Скобелевой о сложности лирической ситуации, лежащей в основе поэтической структуры «Булевара».

Очевидно, эту же сложность увидела и Н.А. Анненкова, сосредоточившаяся на анализе субъектной организации «Булевара»: ««Булевар» относится к эготивно-апеллятивному тексту, т.е. написан от 1-го лица (формальные показатели: местоимения “я”, “мы” и соответствующие формы глаголов) и организован как единое обращение к тому или иному эксплицитированному адресату (формальные показатели: местоимения “ты”, “вы”, соответствующие формы глаголов, обращения). “Я” в “Булеваре” – I собственное, которое может быть отождествлено с реальным автором. В ряде случаев авторское “я” перерастает в обобщающее “мы”. В это “мы” могут объединяться разные люди: 1) “я” и мои друзья; 2) “я” и русская нация; 3) “я” и общество. В “Булеваре” отмечаются различные способы обращения к адресату: 1) прямое обращение к “ты”; 2) в форме местоимения 3-го лица ед. ч.; 3) 2-го лица мн. ч.; 4) 3-го лица мн. ч.; 5) в форме местоименных прилагательных» [Анненкова 2004: 11].

Итак, Н.А. Анненкова обратила внимание на сложность взаимоотношений между «я» повествующего субъекта с теми, кто является адресатами, точнее, объектами сатирического высказывания, обнаруживающуюся в потенции к их имплицитному объединению в некоем едином «мы».

Проблема соотношения «я» и «они» в «Булеваре» была замечена и Т.А. Ивановой. Исследователь предлагает свое решение данной проблемы, согласно которому эксплицитная связь «обличителя» и «обличаемых» является результатом активного использования Лермонтовым приема пародирования: «Стихотворение “Булевар” – пародия на монолог Фамусова о

Москве. Предметом сатиры Лермонтова являются те же московские старики, дамы и женихи, которые вызывают восторг Фамусова» [Иванова 1950: 48]. Тем самым, пародируется и содержание монолога, и тот, кто его произносит, в данном случае – Фамусов, плоть от плоти мира «бульварных лиц».

М.Л. Скобелева не разделяет мнения Т.А. Ивановой, полагая, что явные переключки между «Горем от ума» и «Булеваром» объясняются единством художественного объекта, а не пародийной направленностью стихотворения Лермонтова на грибоедовский текст [Скобелева 2007: 32]. Но и она не может отрицать некоторой «приближенности» объекта сатирического высказывания в «Булеваре» к его субъекту, который «вхож» в «бульварный мир», «свой» в нем [там же: 33-34]. Исследователь объясняет данное обстоятельство установкой Лермонтова на игровую поэтическую стратегию: лирический герой сатиры с артистической легкостью меняет роли и позиции, то «удаляясь» от предмета обличения, то «приближаясь» к нему [там же: 32].

Наблюдения М.Л. Скобелевой представляются нам очень важными, однако, ее выводы оставляют некоторые недоумения, которые мы попытаемся обозначить.

Во-первых, стихотворение «Булевар» производит несколько странное впечатление, если воспринимать его в общем контексте творческих опытов Лермонтова в период его написания. Сатира написана в 1830 году. Следовательно, в багаже юного поэта мы видим уже столь значительные достижения, как «Мой демон» (1829), «Монолог» (1829), «Молитва» («Не обвиняй меня, всесильный...» – 1829), «Ночь I», «Ночь II», «Ночь III» (все 1830) и ряд других, поражающих не только глубиной художественной мысли, но и поэтическим мастерством.

На фоне этих чудесных произведений «Булевар» смотрится, по меньшей мере, странно: сатира поражает поэтической беспомощностью. Для начала обратим внимание на первую строфу стихотворения:

С минуту лишь с бульвара прибежав,
Я взял перо – и право очень рад,
Что плод над ним моих привычных прав

Узнает вновь бульварный маскарад;
Сатиров я для помощи призвав,
Подговорю, – и всё пойдет на лад.
Ругай людей, но лишь ругай остро;
Не то – ... ко всем чертям твое перо!.. (I, 141)¹

Первое предложение в данной строфе построено с явной неряшливостью. Мы можем наблюдать здесь как существенные синтаксические огрехи, так и недостаток логики в выражении мысли. Так, в первой строке использование выражения «с минуту», призванного подчеркнуть спешный характер действий лирического субъекта, кинувшегося творить, едва только вернувшись с прогулки, и свежесть его впечатлений, приводит к тому, что рядом оказываются два одинаковых предлога «с». Некий «плод над ним моих привычных прав» в третьей строке – яркий пример неверно построенной синтаксической конструкции: здесь мы видим и нарушенный порядок слов, и явно неуместное существительное «плод» (какой плод может быть у прав, даже «привычных», и как именно можно «узнать» его?) Очевидно, сочинитель не сумел найти в своем лексиконе слов, адекватно передающих сложный характер его взаимоотношений с бульварным миром: насмешливые стихи, пущенные в публику, парадоксальным образом дают ему некоторую власть над этой самой публикой, охотно смеющейся над его остротами в чужой адрес и заискивающей перед ним из тайного страха оказаться объектом насмешки лично. Поэтому становится понятна поспешность, с которой автор марает свои стихи: необходимо постоянно обновлять свой репертуар, чтобы не наскучить публике, поддержать репутацию опасного насмешника.

Грамматические, стилевые погрешности мы можем наблюдать на протяжении всего стихотворения. Обращение «депутат столетий и могил», адресованное «старцу с рыжим париком», и выражение «кандидаты красоты», характеризующее дам, одетых с чрезмерной пышностью, придают слогу стихотворения напыщенно-высокопарное звучание, однако не

¹ Здесь и далее цит. по: [Лермонтов 1954-1957] с указанием тома и страницы в круглых скобках.

дают внятной характеристики объектам критики. В пятой строфе автором используется примитивная рифма «любовь/кровь», причем последняя из рифмующихся строк страдает явным нарушением логики:

Глупец, кто жил, чтоб на диете быть;
Умен, кто отдал дни свои любви;
И этот муж копил: чтобы любить.
Замен души он находил в крови.

Отмеченные погрешности бросаются в глаза, нарочито выпячиваются. Поэтому мы предполагаем, что вся поэтическая безвкусьность сатиры сконструирована автором стихотворения намеренно и служит своеобразным средством раскрытия внутреннего мира субъекта повествования.

Теперь обратимся к объекту сатирического высказывания. На наш взгляд, он обозначен в заглавии стихотворения – «булевар» как некий феномен окружающей обличителя реальности. Очевидно, для того, чтобы сегодня вникнуть в смысл этого явления, нам понадобятся некоторые комментарии историко-культурного характера. Обширный материал мы находим в ряде публикаций соответствующего типа. Прежде всего, обратимся к книге М.И. Пыляева «Старая Москва» (1891), а именно к VI главе данного сочинения «Бульварная Москва допожарной эпохи». Здесь читаем следующее: «В первых годах нынешнего столетия, в Москве, появились сатирические стихотворения, написанные на тогдашнее общество; обыкновенно стихи эти, или, вернее, вирши, затрогивали излюбленные места прогулок москвичей: вокзал, Тверской бульвар и Пресненские пруды. Тогда в Москве существовал только один бульвар – Тверской, насаженный березками. Позднее березки заменили липами и устроили другие бульвары уже после нашествия французов. На бульвар и в другие места в то время являлись москвичи каждый день» [Пыляев 1891: 505]. Таким образом, бульвар приобрел статус некоего коммуникативного центра, посещение которого было обязательным и ежедневным. М.И. Пыляев подробно описывает характер таких гуляний, состав публики, жестко дифференцированной по социальным, возрастным, служебным,

имущественным признакам: «Купцы и нечиновный люд стояли рядами по бульвару, не сближаясь с аристократиею; у купцов, ходивших в немецком платье, на шляпах были темные кокарды, у дворян с такими же пуговками светлые. Вельможи носили чванливо звезды на плащах, камзолы их были по большей части красные, с позументами, с раззолоченными ключами на спинах. Орденовые знаки и ленты в то время не покидали, даже когда езжали в баню <...> Молодежь ходила обыкновенно в очках, нередко сильно набеленная, нарумяненная и с насурмленными бровями; у некоторых из военных были приделаны искусственные плечи, чтобы казаться молодцеватее <...> В описываемую эпоху прекрасный пол появлялся на улицу одетый в очень короткие платья, почти открытые, на зарукавьях были змейки, пояса находились очень высоко, почти у самой груди, косы в то время были обрезаны, головы завиты барашками...» [там же: 506]. Судя по описанию, бульварное гуляние являло по сути полный снимок социальной, возрастной, чиновной структуры общества, вплоть до предписаний моды и этикета – все здесь было явлено воочию любознательному наблюдателю. Закономерно, что бульварное гуляние довольно рано стало объектом сатирических нападок. Первые попытки М. И. Пыляев обнаруживает в конце XVIII века: в 1790-е годы неизвестным сочинителем были высмеяны дамы, наперебой пытавшиеся привлечь к себе внимание пленного шведского адмирала Вахтмейстера, регулярно прогуливавшегося в вокзале. Пыляев цитирует несколько строк из данного опуса:

Умы дамски возмутились,
У всех головы вскружились,
Как сказали, что в вокзал
Будет шведский адмирал [там же: 507].

Как видим, анонимный автор явно не претендует на создание текста высокого литературного качества. Перед нами строки, написанные для того, чтобы привлечь к себе внимание на краткий миг: повод для высмеивания выбран предельно частный, мелкий, после отправки Вахтмейстера в Калугу (по распоряжению Екатерины II) стихотворение утратило злободневность, а иными достоинствами похвалиться оно не

могло: беспомощные рифмы, хромающая грамматика. Пыляев упоминает и о другой анонимной песенке этого времени, высмеявшей некую «знатную и многолетнюю богатую барыню». Общество терялось в догадках по поводу авторства: «Автором этих стихотворений называли молодого Мамонова, только не графа М.А. Дмитриева-Мамонова, а служившего под его начальством <...> Впоследствии стихи эти приписывали одному молодому военному красавцу, сатира которого в то время заставляла трепетать многих и отворяла ему двери во все дома, со многими привилегиями. Тогда считали благоразумнее обезоружить автора гостеприимством, чем мстить или бежать от него. Где появлялся этот красавец, там, по словам современника, и настоящий поэт прижимался в углу» [там же: 507-508].

Итак, сатирическая насмешка оказывается средством для приобретения репутации и веса в том самом обществе, которое высмеивается. Для достижения данной цели автором используется не вполне честный прием: объектом сатиры оказываются конкретные люди, всем известные и вполне узнаваемые. Тем самым снимается момент обобщения, обличаемое лицо утрачивает статус художественного образа, стихотворение смещается в положение, пограничное между литературой и бытом.

Далее эстафету «бульварного насмешника», по свидетельству М.И. Пыляева, подхватывают А.Д. Копьев и С.Н. Марин. Оба были офицерами, об обоих ходило множество анекдотов, поскольку оба постоянно оказывались в центре разного рода скандальных происшествий. К началу XIX века сатирические стишки, направленные на высмеивание гуляющей публики, становятся, фактически, неотъемлемой составляющей бульварного мира: «В старые годы, до появления Грибоедова и Пушкина, жадно переписывались сотнями рук сатирические стихотворения, написанные на Тверской бульвар, Пресненские пруды и т.д. Стихи эти не отличались литературными достоинствами, но злость и ругательства, как говорил князь Вяземский, современник той эпохи, тогда имели соблазнительную прелесть в глазах почтеннейшей публики»

[там же: 512-513]. М.И. Пыляев охотно цитирует фрагменты из подобных творений. Приведем и мы один таких образчиков:

Жаль расстаться мне с бульваром!
Туда нехотя идешь...
Там на милых смотришь даром,
И утечи даром рвешь.
Везде группшоу прекрасны
Представляются глазам,
А сколь стрелы их опасны
И сколь пагубны сердцам.
Там в зелененьком корсете
Тихо Дурова идет,
Ее в плисовом жилете
Братец под руку ведет.
Оба нежно воздыхают
И бульвар уж им не мил,
От любви они страдают,
Целый свет для них постыл... [там же: 513]

Как видим, тон, заданный безымянным красавцем-офицером в конце XVIII века, сохраняется: стишки написаны нарочито небрежно, со всевозможными нарушениями грамматики, обильным использованием разговорной лексики, просторечий, создающих впечатление некоторого косноязычия, примитивность рифмовки бросается в глаза. Сохраняется и конкретная адресность насмешки: называются имена реальных людей. Высмеиваются, в основном, особенности внешности и причуды в поведении обитателей бульварного мира. Далее М.И. Пыляев обстоятельно комментирует тексты, которыми располагает, сообщая читателю массу подробностей о людях, оказавшихся в прицеле бульварных острьяков, что позволяет сделать вывод о том, что максимальная узнаваемость высмеиваемых лиц была одной из главных целей для сочинителей бульварных сатир.

Именно данное обстоятельство сыграло дурную шутку с одним из авторов: насмешка задела одного из родственников московского главнокомандующего фельдмаршала И.В. Гудовича. Дело дошло до судебного преследования, благодаря чему мы сегодня можем предположительно назвать имя автора

возмутительных стишков – синодского регистратора Павла Мяснова, служившего во 2 отделении 6-го Департамента Сената. Подробно история Мяснова изложена на страницах журнала «Русский Архив», там же приведены тексты приписываемых его авторству стихов [Московский бульварный стихотворец-сатирик 1908: 298-311]. Прочитируем одно из них:

Стихи на пруды.

В жизни не любить двух милых,
Двух прекрасных не видать,
Двух гуляниев щастливых
На неделе не бывать.

Я пройду к прудам широким,
То к сему, то к другому пруду,
И с почтением глубоким
Ниц Валуеву паду!

Там мы слушаем каскады.
Пару здесь лесок манит,
За усталость ночь в награду
Часто мягкой луг дарит.

Но милей лесков и луга
Женщин бабочек здесь рой,
Между них любви подруги
Поздней тешутся порой.

Не жемчужная росина
На листке цветов блестит,
То Катюша, Катерина,
Вельяминова глядит.

На сестрице не сияют
Штукатура-алебастр,
Хоть и бронзой называют,
Золота милей стократ.

Вот Иванов наш в мундире,
То и се, ни Марс, ни Феб,
Пусть бренчит себе на лире,
Продает стихи на хлеб.

Водит в рынок Мельпомену,

За бесценок отдаст
«Марфу-дворницу» на сцену
Пусть заикой ведет... [там же: 306]

Даже процитированного отрывка достаточно, чтобы увидеть, что канон бульварной сатиры выдержан в данном стихотворении вполне: нарочитая языковая, прежде всего, грамматическая небрежность, дурная рифмовка, ритмические сбои, адресный характер насмешки. Сохраняется мотив, очевидно, получивший статус обязательного: насмешливое упоминание о прелестных дамах. Данный текст любопытен для нас еще и тем, что, во-первых, в нем появляется противопоставление «милрой» и естественной Катюши Вельяминовой прелестницам, увлекающимся «штукатурой», и, во-вторых, упоминается Ф.Ф. Иванов (в примечании «Русского архива» ошибочно назван Федором Ивановичем), драматург и отец Н.Ф. Ивановой, автор трагедии «Марфа Посадница или покорение Новгорода» (1809). Данное обстоятельство наводит на мысль о возможном знакомстве М.Ю. Лермонтова с произведением, приписываемым Мяснову.

Несколько иной вариант процитированного текста и дополнительные подробности о Мяснове были предложены читателям в статье П. Морозова [Морозов 1909: 557-569].

Авторы «Лермонтовской энциклопедии» называют стихи, атрибутируемые Мяснову, в качестве ближайшего контекста лермонтовской сатиры, однако, в данной связи упоминают и о творчестве другого автора – А.Н. Креницына, сатира которого «Панский бульвар» широко разошлась по рукам читателей в списках. С общим характером творчества А.Н. Креницына мы можем ознакомиться: отдельные его стихотворения были включены в антологию «Вольная русская поэзия XVIII-XIX веков», издававшуюся в Библиотеке поэта (Большая серия) (1970 и 1988). С нашей точки зрения, достаточно одного взгляда на стихи Креницына, чтобы понять, что они не вписываются в интересующую нас сатирическую традицию:

Его нет дома

В Петербурге нет царя,
Нет и беспорядкам меры...

И на дрожках писаря,
И в фуражках офицеры...

Явно режет штосс игрок,
Гласно щеголь понтирует,
И кует рубли крючок,
И мыслете поп рисует.

Кой-где светят фонари,
И запущены бульвары...
В кабаках пономари,
А на улицах сигары!

И, хватая всё и всех,
Тут сидит квартальный в ложе.
Вот и грации утех
Здесь торчат в театре тоже.

Церкви бегают ханжи,
Позабыли стыд корсеты...
И с шалуньями пажи,
И с повесами кадеты.

10 сентября 1828

[Вольная русская поэзия... 1988: 396].

Перед нами образец весьма острой политической сатиры, лирический субъект в которой весьма далек от суетных устремлений бульварных остряков, это гражданин, озабоченный судьбами родины, обладающий немалой смелостью и твердостью духа и дерзающий обрушить свой гнев на самую суть государственной власти. Вышеупомянутый «Панский бульвар» (текст сатиры до сих пор не найден), по воспоминаниям очевидцев, весьма зло высмеивал «многих видных деятелей тех лет» [там же: 394]. Думается, что само название стихотворения говорит о многом: в нем обнаруживается явная социальная заостренность (эпитет «панский» несет в себе резкую оценочную семантику). Круг знакомств автора «Панского бульвара» (А. Бестужев, К. Рылеев, В. Кюхельбекер, Е. Баратынский), поведение (в 1820 году был исключен из Пажеского корпуса за сопротивление и бунт, который последовал в момент наказания одного из пажей розгами) [Псковские хроники 2001] говорят сами за себя. Н.Я.

Эйдельман приводит текст личной записки императора Александра I, последовавшей в ответ на прошение Креницына об отставке (январь 1825): «Его величество удивляется, что Креницын осмелился просить увольнения от службы, и потому высочайше повелеть соизволил объявить ему, что он должен, оставаясь на службе, усердным продолжением оной и хорошим поведением стараться загладить прежний свой проступок и заслужить лучшее о себе заключение. Сверх того государю императору угодно знать, какой Креницын нравственности и как ведет себя по службе в настоящее время» [Эйдельман 1980].

Креницын был не просто близок декабристским кругам, он попал в «Алфавит декабристов», был под следствием, за недоказанностью участия в тайных обществах не был подвергнут наказанию, однако долгие годы находился под полицейским надзором. И даже выйдя в отставку и поселившись в псковской провинции (недалеко от Михайловского), Креницын водит дружбу с подозрительными для властей личностями вроде А.А. Ивановского, по некоторым сведениям, долго тайно хранившего в своем маленьком псковском имении важные документы, связанные с «делом 14 декабря»¹.

Таким образом, на наш взгляд, сатира Креницына должна быть исключена из ближайшего контекста лермонтовского «Булеvara».

Стихотворение Лермонтова вписывается в конкретную традицию «бульварных стишков» и по тону, и по стилю, и по характеру насмешки. Отмеченные нами выше приметы поэтической беспомощности оказываются вполне уместными в ее рамках: «бульварные» стишки писались дилетантами или поэтами, имитирующими дилетантизм. Поэтика «плохих» стихов – обязательный признак произведений такого рода. Лермонтов сохраняет устойчивые мотивы (обязательное упоминание о гуляющих дамах), адресный характер насмешки (указываются имена, используются детали внешности, поведения, характерные для конкретных людей и узнаваемые для читающей публики). Само содержание сатирического высказывания, с одной стороны, поражает удивительной

¹ См. подробно: [Эйдельман 1980].

мелочностью, а с другой стороны, граничит с оскорблением: высмеивается кокетство стареющей девицы, попытка пожилого человека выглядеть моложе и т.д. Таким образом, сам сочинитель раскрывается отнюдь не с лучшей стороны: есть основания подозревать его в злопыхательстве, даже мстительности (уж не потому ли он так беспощаден к дамам, что не встретил с их стороны интереса к своей особе?). Словом, перед нами образ бульварного остряка, вполне достойного пополнить ряд анонимных «сатириков», ставших неотъемлемой частью бульварного мира, и в этом качестве имеющих все шансы оказаться лично в числе объектов насмешки.

Если встать на точку зрения М.Л. Скобелевой, все эти стилевые, грамматические погрешности, огрехи поэтической техники можно объяснить тем, что лирический герой надевает на себя маску «светского повесы» или бесталанного «злобного поэта-сатирика», которых он «передразнивает, ерничает». Однако, по мнению исследовательницы, в стихотворении есть моменты, когда «речевая маскировка» сбрасывается и «подлинная духовная жизнь» героя прорывается в мечтательных строках о милой «головке» – воплощении идеала красоты, естественности и простоты [Скобелева 2007: 45]. Данные строки интерпретируются исследователем во взаимосоотнесенности с поздним стихотворением «Соседка», выражающим состояние грустного воспоминания-любования [там же: 43]. Данное утверждение представляется нам недостаточно убедительным. Вчитаемся внимательно в строки о «головке»:

Сидел я раз случайно под окном,
И вдруг головка вышла из окна,
Незавита, и в чепчике простом —
Но как божественна была она.
Уста и взор — стыжусь! в уме моем
Головка та ничем не изгнанá;
Как некий сон младенческих ночей
Или как песня матери моей.

Как видим, внимание уделяется исключительно внешности героини: незавитые волосы, «чепчик», «уста», «взор» – описание в самом деле не выходит за пределы

«головки». По сути, перед нами еще одна вариация на тему, заявленную в выше процитированном стихотворении Мяснова, где «милая» Катюша Вельяминова противопоставляется «наштукатуренным» красавицам. Между тем, в стихотворении «Соседка» лирический субъект крайне скупо характеризует внешность героини, зато гораздо подробнее касается ее настроения и черт характера:

На меня посмотрела плутовка!
Опустилась на ручку головка,
А с плеча, будто сдул ветерок,
Полосатый скатился платок,

Но бледна ее грудь молодая,
И сидит она долго вздыхая,
Видно, буйную думу тая,
Всё тоскует по воле, как я. (II, 154-155)

Все, что мы можем с точностью сказать о внешнем облике героини – это то, что у нее имеется полосатый платок, а грудь ее «бледна», однако и последняя деталь несет в себе элемент психологической характеристики. Ключевым моментом становится здесь не прелестная внешность «соседки», но то, что герой и героиня испытывают сходные чувства и разделяют между собой одно стремление, чего мы никак не можем наблюдать в «Булеваре». Сатира фиксирует единомоментный контакт героя с прелестной девушкой, тогда как в «Соседке» их молчаливое общение явно носит длительный характер.

Интерпретация данного фрагмента сатиры как позволяющего раскрыть подлинную духовную глубину лирического героя также вызывает сомнения. Никуда не исчезает отмеченная нами ранее неряшливость построения строфы. Выражение «головка вышла из окна» – типичный пример неудачно использованной метонимии, представляющей читателю голову, движущуюся саму по себе. Последняя строка «Или как песня матери моей», казалось бы, должна содержать в себе наиболее сильный момент раскрытия подлинных чувств лирического героя. Однако она, единственная во всей строфе, выбивается из общего ритма стихотворения, что при чтении

приводит к акцентуации ударения на самых малозначительных элементах строки – союзе «или» и наречии «как», значительно умаляя таким образом эффект фразы. Более того, если отмеченные нами ранее лексические и стилистические недочеты кажутся попытками автора удержаться в рамках стихотворного размера, то данная строка, наоборот, производит впечатление нарочно вставленной по причине своего содержательного элемента, но недостаточно обработанной. Все это в совокупности создает ощущение откровенности не столько обнажающей душу, сколько чрезмерной и неуместной. (По меньшей мере, странно, посвящая сатиру бульварной толпе, и прямо обращаясь к отдельным ее представителям с пренебрежительной и критической насмешкой, им же адресовать и достаточно интимные воспоминания о собственных младенческих снах и песне матери). Из этого же, в свою очередь, возникает эффект намеренного привлечения читательского внимания к собственной персоне субъекта повествования.

На наш взгляд, сатира «Булевар» может быть соотнесена совсем с другими произведениями Лермонтова, в том числе, и с прозаическими. Прежде всего, назовем стихотворение «Не верь себе», финал которого, с нашей точки зрения, является своеобразным «зазеркалем» «Булевара»:

Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступления иль утраты!..
Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
С своим напевом заучённым,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным... (II, 123)

Стихотворение впечатляет внутренним трагизмом: лирический герой словно срывает завесу тайны с тех самых

обитателей бульварного мирка, которые вызывали такое бурное веселье у сочинителя в «Булеваре», и каждый оказывается внутренне сложной личностью, обладающей психологической характерностью, обретенной в процессе проживания собственной жизненной драмы. «Булевар» в данном контексте и воспринимается как «заученный напев», исполняемый очередным фигляром на потеху толпе. Но не узнает ли себя самого в этом «разрумяненном актере» лирический герой Лермонтова? Не оказывается ли он непостижимым образом близок лирическому субъекту «Булевара», когда признается в уникальном по степени внутреннего драматизма и напряжения стихотворении «1831 июня 11 дня»:

Известность, слава, что они? — а есть
У них над мною власть; и мне они
Велят себе на жертву всё принести...? (I, 178)

Нам думается, что в сатире «Булевар» лермонтовский лирический герой раскрывается той стороной, которая, возможно, стала открытием для самого поэта. В нем воплощается тайный страх, опасение оказаться неспособным оправдать тот масштаб личности, который уже заявлен в других стихотворениях. Пророк боится оказаться «осмеянным», актером, махающим «картонным мечом».

Как тень, этот образ будет следовать за любимыми лермонтовскими персонажами. Арбенин и Звездич, Печорин и Грушницкий («Он довольно остер: эпиграммы его часто забавны, но никогда не бывают метки и злы: он никого не убьет одним словом; он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою. Его цель – сделаться героем романа. Он так часто старался уверить других в том, что он существо, не созданное для мира, обреченное каким-то тайным страданиям, что он сам почти в этом уверился») – пары, неразрывно связанные между собой.

Но такой лирический герой утрачивает право на сатирическое обличение по причине собственной двойственности и сопричастности предмету обличения. Сатира как жанр оказывается в такой ситуации невозможна.

Литература

Анненкова Н.А. Сатира и инвектива в поэзии М.Ю. Лермонтова: автореф. ... дис. канд. филол. наук. Оренбург, 2004.

Вольная русская поэзия второй половины XVIII – первой половины XIX века / вступ. ст. С.Б. Окуня и С.А. Рейсера; сост., подг. текста, вступит. заметки и примеч. С.А. Рейсера. Л.: Сов. писатель, 1970.

Вольная русская поэзия XVIII-XIX веков: в 2 т. / вступ. ст., сост., вступит. заметки, подг. текста и примеч. С.А. Рейсера. Л.: Сов. писатель, 1988. Т. 1.

Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург: Изд-во АРГО, 1996.

Иванова Т.А. Москва в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. М.: Моск. рабочий, 1950.

Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954-1957.

Морозов П.О. Московская сатира сто лет тому назад // Русская старина. Т. 139. 1909. Июль-август-сентябрь. С. 557-569.

Московский бульварный стихотворец-сатирик // Русский архив. М.: В университет. типографии на Страстном бульваре. 1908. Т. 126. Вып. 1. С. 298-311.

Псковские хроники. № 9 (28). 2001. URL: <http://www.pskovcity.ru/hron20019.htm> (дата обращения: 10.12.2014).

Пыляев М.И. Старая Москва. Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. СПб.: Изд-во А.С. Суворина, 1891.

Скобелева М.Л. Сатира «Булевар» в творческой эволюции М.Ю. Лермонтова // Русская классика: динамика художественных систем: сб. науч. тр. Вып. 2: ГОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»; РОПРЯЛ; УрО РАО; ИФИОС «Словесник». Екатеринбург, 2007. С. 28-48.

Шехурина Л.Д. «Булевар» // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 72.

Эйдельман Н.Я. Твой XIX век. М.: Детская литература, 1980. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/NYE/XIX/PART03.HTM> (дата обращения: 10.12. 2014).

К.А. Мисайлова

ПОЭТИКА ПЕЙЗАЖА В СТИХОТВОРЕНИИ И.А. БУНИНА «ЛИСТОПАД»

И.А. Бунин – признанный мастер пейзажной лирики. По словам В. Гейдеко, поэт «отчуждал природу от быта», для него «природа была храмом» [Гейдеко 1976: 298]. М. Эпштейн называл Бунина мастером изображения безлюдной природы, в которой скрыто присутствие безличных, непостижимых сил. По его мнению, художник подчеркивает самодостаточность и независимость природы от человека, настолько сгущает краски ее бытия, что в его изображении природа выглядит грозной, необжитой и тревожной, живущей своей жизнью, не нуждающейся в человеке, но вбирающей его как свою частицу [Эпштейн 1990: 234].

Бунина-поэта интересует диалектика природы, ее изменения, запахи, краски, формы и т.д. В его творчестве можно выделить целые группы стихотворений, посвященных каждому из времен годового цикла [Голотина 2001: 508]. Но любимым временем года поэта выступает осень. Осень привлекала Бунина, остро ощущавшего неумолимый ход времени, своей красотой обреченности. В этом Бунин наследовал традиции Пушкина. В раннем творчестве поэт метафорически одушевлял природу, изображал осень исполненной чувств, ощущений, переживаний.

Стихотворение «Листопад» включено автором в одноименный сборник, вышедший в свет в 1901 г. Это произведение посвящено Осени, неумолимо, в полном соответствии с вечными законами природы, приближающейся к смерти [Бунин 1956: 371-375]. Бунин не только изображает осенний лес:

А между кленами синеют
То там, то здесь в листве сквозной
Просветы в небо, что оконца...,

но и выражает психологическое состояние природы: *«Но Осень затаит глубоко / Все, что она пережила...»*.

В стихотворении нет лирического «я», главный герой в нем – Осень, тихая вдова:

И Осень тихою вдовой
Вступает в пестрый терем свой.

С приходом ее времени, Осень не спеша вступает на свой «престол», беря верх над всем миром. Она здесь главная, она – царица. Однако природа, такая яркая и солнечная в начале стихотворения, постепенно мрачнеет, увядает, сбрасывает с себя все свое величие и очаровательные краски и засыпает. Осень выступает в роли «вдовы», потому что самое насыщенное время жизни уже позади, финал предрешен, ее царство движется к закату.

Обратим внимание на эпитет «тихая» (вдова). Почему Бунин подбирает для номинации Осени именно это слово? Поэт-реалист, он связывает это с той тишиной, с тем умиротворением, которое сопровождает природу в дни ее увядания (ведь многие птицы уже улетели в теплые края). Общая тональность бунинской Осени – тихий покой, располагающий к раздумьям и уходу в себя.

Время природы не стоит на месте, оно постоянно движется, указывая на быстротечность жизни, на все изменения, происходящие в тот или иной момент. Так, например, в первом дне, изображенном в стихотворении, Осень еще полной тепла, это пора «бабьего лета» (ведь Осень – вдова). Весь лес переполнен красками и светом:

...лиловый, золотой, багряный,
Веселой, пестрою стеной
Стоит над светлою поляной.
Березы желтою резьбой
Блестят в лазури голубой...

Следует обратить внимание на то, что Бунин чередует теплые (золотой, багряный, желтый) и холодные цвета (лиловый, голубой, зеленый): ведь даже в начале осени, когда днем по-летнему тепло, по ночам уже подкрадывается холод. Помимо использования разноцветной палитры, Бунин указывает и на запах, который позволяет читателю ощутить осенний лес, вдохнуть его воздух:

Лес пахнет дубом и сосной.
За лето высох он от солнца.

Здесь запах сухой, исходящий от прогретых солнцем стволов, листва еще только стала золотой и багряной, но не опала и не отсырела.

Однако идиллическая картина, завораживающая всех и вся, распространяющая спокойствие и тепло, постепенно сменяется чем-то настораживающим. Атмосфера, с приходом Осени-вдовы, медленно нагнетается и омрачается. В лесу царит тишина, так, что слышен шелест листьев: «...можно в этой тишине / Расслышать листика шуришанье», квохтанье дрозда. Но эта тишина заставляет напрячься, настроиться на что-то трагическое.

Такое мертвое молчанье
<...>
Играя, в небе промелькнет
Скворцов рассыпанная стая –
И снова все кругом замрет.
Последние мгновенья счастья!

День закончился, и близится ночь. А пока даже вечер пропитан каким-то предостережением, резкая смена экспрессивности слов наталкивает на мысль о неизбежности. Здесь и «огонь», и «пожар», в котором яркие краски исчезают, «сгорают»:

Пурпурный блеск огня и злата
Пожаром терем освещал.

После яркого дня наступает тревожная ночь. Настроение быстро меняется, атмосфера становится мрачной, и снова мелькают указания на смерть: «Осенней чащи помертвелой»,

«мертвый сон осенней ночи», «смерть себе пророчит», «листья в сыростью гнилой».

В лесу по-прежнему тихо, но автор указывает на то, что эта тишина совсем другая. Она угнетающая, распространяющаяся, охватывающая все на своем пути. Даже сова молчит, в отличие от дневного дрозда. Весь лес засыпает.

Освещение тоже способствует созданию определенного настроения. Исчезновение цветов, преобладание бледности, серости, холодного света подготавливает как природу, так и читателей к дальнейшему развитию событий. Прозрачный дым, бледный месяц усиливает эффект появления мотива смерти.

Светло и пусто на поляне;
Лес, белым светом залитой,
<...>
А лес стоит в оцепененье,
Наполнен бледной, легкой мглой

В начале стихотворения рисуется малый круг поляны, на которой заметен последний мотылек и паутинка; несколько раз повторяется слово «сегодня»: *«Сегодня на пустой поляне», «Сегодня целый день играет», «Сегодня так светло кругом».*

Далее идет плавный переход ко второму дню. В самом начале его описания показана обреченность и уход жизни. Солнечного света больше не будет, так же, как и тепла. Наступило время тьмы и холода.

Не жди: наутро не проглянет
На небе солнце. Дождь и мгла
Холодным дымом лес туманят...

Этот день является как бы второй ступенью в развитии действия. Спокойное настроение окончательно исчезло, не оставив и следа. Теперь автор изображает лишь дожди и бури, мрак контрастирует с зеленым (холодным!) цветом, символизируя некий страх, запугивая, наводя отчаяние. Даже аллитерация звуков [п], [б], [в] усиливает зловещий колорит картины.

Пусть бор бушует под дождем,
Пусть мрачны и ненастны ночи

И на поляне волчьи очи
Зеленым светятся огнем!

Терем Осени, ранее яркий и пестрый, теперь сравнивается с заброшенным и опустелым двором, с обветшалым и полуразваленным домом:

Лес, точно терем без призора,
Весь потемнел и полинял,
Сентябрь, кружась по чащам бора,
С него местами крышу снял
И вход сырой листвой усыпал...

Все указывает на исчезновение жизни. И все умертвивший первый зазимок, и начало охотничьего сезона, и кружащиеся по поляне листья, напоминающие пустыню, по которой ветер гоняет перекасти-поле, и гуси, летящие над лесом в теплые края, показывают, насколько опустелым и безжизненным становится лес.

Мрачную картину Бунин завершает описанием звуков, которые в этой части преобладают над красками. *«Трубят рога», «Звонит их медный перелив», «Как грустный вопль», «Угрюмо воет»,* – все это указывает на то, что лесная идиллия, умиротворяющая тишина нарушены не только приходом Осени, но и вмешательством человека.

Пространство в изображенной картине расширяется и уже не ограничивается просто лесом: тут и *«в полях далеких», и «за долиной», и «над лесами», «по полянам».*

В третьей части стихотворения снова происходят изменения. Сюжет словно возвращается к своему началу, напоминая некий цикл. Здесь мы вновь можем видеть багряные леса, хоть пока еще и недвижимые. Природа по-прежнему «спит», но при помощи образа «морозного серебра» автор показывает снова появляющуюся красоту: *«Леса багряны, недвижимы / Земля в морозном серебре».* И между высохших деревьев, олицетворяющих смерть, можно увидеть синеву долин, напоминающую *«лазурь голубую»* и синие *«оконца»* в небо из начала стихотворения.

Прошли дни, и Осень покидает свой лес, свой терем. Ее время прошло.

Умывши бледное лицо,
Последний день в лесу встречая,
Выходит Осень на крыльцо.
Двор пуст и холоден.
<...>
...Осень поутру
Свой одинокий путь направит
И навсегда в пустом бору
Раскрытый терем свой оставит.

Осень умирает, ее терем разрушается холодными ветрами: *«Они разрушат старый терем / Оставят колья и потом / На этом острове пустом...»*. Но на этом Бунин не заканчивает свое стихотворение, показывая временность смерти, того сна, в котором пребывает весь мир. Именно мир, ведь в этой части автор не ограничивается одним лишь лесом и даже поляной. Он показывает безграничность и необъятность мироздания, объединяющего землю и небо: *«И небеса, и без границы / В них уходящие поля!»*, *«Ворвутся в голую тайгу / Ветры из тундры, с океана»*, а в финале –неожиданный образ нового царства света и цвета: *«Расцвет полярного сиянья»*.

Бунин показывает красоту нового времени года – зимы, подбирая эпитеты не устрашающие, а наоборот, теплые и спокойные: *«День ласковый, хороший»*, *«мягкою порошей»*, *«огни небесных сводов»*, *«звездный щит»*, *«морозный пожар»*.

Пройдет время, и зима придет к своему завершению. Снова возродится жизнь, подтверждая вечность природы, движущейся по кругу.

Осень – вдова, сама страдающая от обязательности исполнения закона смены времен года. Знание собственной обреченности, своя едва приоткрытая читателям покорно-трагическая жизнь – все это делает бунинскую осень поэтически необычной [Голотина 2001: 509].

Таким образом, зарисовка с натуры, исполненная точных подробностей и зорко подмеченных деталей цвета, звука, запаха, перерастает у Бунина в философское осмысление вечности круговорота природы, когда умирание мыслится залогом воскресения. В стихотворении «Листопад» мир природный и человеческий, земной и небесный, материальный и

духовный слиты в едином гармоничном мироздании, где все имеет свой смысл.

Литература

Бунин И.А. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Изд-во «Правда», 1956. Т. 1. С. 371-375.

Гейдеко В.А. А. Чехов и Ив. Бунин. М.: Сов. писатель, 1976.

Голотина Г.А. Эволюция темы природы в лирике И. Бунина 1910-х годов // И.А. Бунин: pro et contra / сост. Б.В. Аверина, Д. Риникера, К.В. Степанова и др. СПб.: РХГИ, 2001. С. 508-517.

Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высш школа, 1990.

А.С. Сидорцова

«СЕРДЦЕ» В «ОБЫКНОВЕННОЙ ИСТОРИИ» И.А. ГОНЧАРОВА: СЕМАНТИКА СЛОВОУПОТРЕБЛЕНИЯ

Тема сердца – одна из самых востребованных в русской культуре и литературе. И.А. Гончаров – художник православной ориентации, поэтому считаем важным проследить, как функционирует «сердце» в одном из его романов. Думается, системный анализ контекстов употребления слова «сердце» позволит выявить весь спектр значений понятия в художественной системе писателя. Исследователи неоднократно касались вопросов, связанных с предметом нашего изучения (В.А. Котельников, М.В. Отрадин, В.А. Недзвецкий, В.И. Мельник и др.). Но ни в одной из доступных работ мы не находим специального внимания к концепту «сердце» в первом романе Гончарова.

«Сердце» – одно из ключевых понятий в христианской трактовке мира. Так, в «Библейском словаре» В.П. Вихлянцева мы обнаруживаем следующее определение: «Сердце – в Священном Писании означает центр духовной и физической жизни человека (Втор 10.10; 10.17; Деян. 4.32), его внутренний мир (Втор 10.6) и истинную сущность (Иер.17.9)» [Вихлянец 2013: 190.]. Философ П.Д. Юркевич пишет: «Сердце есть средоточие душевной и духовной жизни человека» [Юркевич 1990: 328]. Сердце может понять все, чего не поймет разум. До разума никогда не дойдут те откровения истины, которые дойдут до сердца.

Проанализировав в «Обыкновенной истории» контексты употребления слова «сердце», мы получили следующие результаты. В целом это слово встречается в романе 143 раза: в первой части – 50 словоупотреблений, во второй – 88.

Для начала рассмотрим контексты в первой части. Чаще всего слово «сердце» используется в речи Александра – 21 раз. Приведем несколько примеров: «Едучи сюда, я думал, что он,

как дядя, даст мне место в сердце...» (45)¹, «Мне жаль его холодного, черствого сердца...» (91), «Не заменил ли кто-нибудь меня в вашем сердце?» (117), «Вы, дядюшка, решаетесь назвать глупостью этот святейший порыв души, это благородное излияние сердца; как прикажете думать о вас?» (53). Александр в начале романа молод, искренен, наивен и мечтателен, этим и объясняется частота использования им рассматриваемого слова. Герой приезжает в Петербург в волнении, возлагая на свой переезд большие надежды: «Сердце его сильно билось» (40).

В слове повествователя, где «сердце» употребляется 18 раз, представлено множество контекстов, в которых характеризуется эмоциональное состояние Александра: «сердце его билось» (63), «сердце заметалось в груди» (81), «сердце его замирало» (108). Становится понятно, что все происходящее герой воспринимает и оценивает очень эмоционально. Сходным образом повествователь характеризует и Наденьку: «Сердце своенравное...» (82), ее любовь с Александром: «Души их были переполнены счастьем, сердца сладко и вместе как-то болезненно ныли...» (89). Слово «сердце» встречается и в стихотворении Александра: «И, сердце с жизнью поссоря...» (55). Таким образом, в большинстве случаев повествователь употребляет слово «сердце» по отношению к Александру, изображая волнения его души и тревоги во взаимоотношениях с Наденькой.

Петр Иванович в своих рассуждениях прибегает к «сердцу» 5 раз. Приведем примеры: «С сердцем напрямик действовать нельзя» (129), «Сердце любит до тех пор, пока не истратит своих сил» (127), «Сердце – преглубокий колодезь...» (126), «А ты думал что? – половина твоего сердца... Я пришел к нему за делом, а он вон чем занимается – сидит да думает над дрянью!» (46). Эти афористичные суждения, как нам кажется, отражают глубину личности героя. Следует также отметить, что Петр Иванович ведет себя не так, как говорит. И, возможно, его скрытые резервы выявляются через слово.

¹ Здесь и далее цит. по: [Гончаров 1983] с указанием страниц в круглых скобках.

Во второй части романа слово «сердце» чаще всего употребляется повествователем – 40 раз. Он размышляет о «сердце»: «Первая любовь – не что иное, как несчастная ошибка сердца, которое требовало пищи, а сердце в те лета так неразборчиво: принимает первое, что попадет» (183), «Сердце людское только, кажется, и живет противоречиями: не будь их, и его как будто нет в груди...» (220). О Юлии: «Чуть что-нибудь в простом мире совершалось не по законам особого, сердце ее возмущалось, она страдала» (185), «Сердце у ней было развито донельзя...» (184), «Сердце так и замирало...» (190), «Между тем ум Юлии не находил в чтении одних романов здоровой пищи и отставал от сердца» (184). Повествователь, на наш взгляд, стремится показать, насколько сильно «развиты» в Юлии сердечные переживания, как она мечтательна: ее «сердце приготовлено не то что для первой, но для той романтической любви, которая существует в некоторых романах, а не в природе...» (184). Автор говорит об Александре: «Он проник взглядом в тайники сердца...» (162), «Он искал беседы людей с желчным, озлобленным умом, с ожесточенным сердцем...» (214), «Он со стоном хватался за сердце» (212). Таким образом автор воплощает происходящие внутренние изменения Александра, его духовного мира.

В этой части романа Александр Адуев употребляет слово «сердце» 27 раз. «Я удивился, не верил, чтоб в человеке могло до такой степени огрубеть сердце» (144), «А сердце и не стукнуло» (153), «...нет у меня сердца!...» (205), «...я отдал искренность сердца...» (214), «... не лучше ли спать и умом и сердцем?» (235). В приведенных примерах мы видим роковое изменение героя. Ему больше не нужны «любовные излияния»: «Теперь он желал только одного: забвения прошедшего, спокойствия, сна души» (214). Он больше не хочет «оплакивать потерь», он «утратил жизненные силы».

Лизавета Александровна прибегает к «сердцу» 7 раз. Героиня переживает за племянника: «А ты обнаружь ему участие, спроси, в каком положении его сердце...» (146), «У него ум нейдет в голове с сердцем...» (147). Просит Петра Ивановича помочь Александру: «О дружбе я просила тебя поговорить, о сердце, да поласковее...» (148). Она понимает

романтические порывы Александра: «Вас не умели ценить, – промолвила тетка, – но поверьте, найдется сердце, которое вас оценит: я вам порука в том», «Я, Александр, не перестану уважать в вас сердце...» (158-159). Ей по-прежнему не чужды романтические мечты, у нее еще не «огрубело» сердце, хотя она уже подвержена влиянию Петра Ивановича: «я отвыкла от своей воли...» (276).

Петр Иванович в данной части произведения использует слово «сердце» 5 раз: «...в каком положении твое сердце, Александр?» (158), «Да не ты ли говорил, – помнишь? – что презираешь человеческую натуру и особенно женскую; что нет сердца в мире, достойного тебя?...» (204), «...нет ничего святее союза двух сердец...» (210). Петр Иванович задумывается о своем влиянии на «сердце женщины», стремясь «укрепить за собой ее сердце». Таким образом, он не так «сух», как думал о нем Александр. Читатель проникается сочувствием к этому человеку, видя, что ему «не хватает» сердца для изменения его «грубого понятия о сердце».

Юлия обращается к рассматриваемому слову всего трижды: «Если у него есть сердце, он поймет» (194), «Вы здесь будете владычествовать в доме, как у меня в сердце» (198), «Вкрались в сердце лестью, притворством, овладели мной совершенно...» (202). Благодаря Юлии читатель видит, насколько изменился герой: если раньше он был бы в восторге от ее «излияний», то сейчас ему стало «скучно». Мы видим, какая безграничная и всеобъемлющая у нее любовь, но она уже не интересна Александру.

Проведенный анализ показывает, насколько значительна тема сердца в художественной философии писателя. Рассмотрим подробнее приведенные контексты. Контексты повествователя можно разделить на две группы: понимание слова «сердце» как органа в теле человека и как символа души. Повествователь значительно чаще опирается на значение сердца в духовном смысле, нежели в характеристике эмоционального состояния героя. Например: «И сердце его билось...» (63). Так обозначено эмоциональное состояние, волнения Александра. А вот пример другого рода: «Души их были переполнены счастьем, сердца сладко и вместе с тем как-то болезненно

ныли...» (89). В данном случае изображено зарождение в сердце любви к другому человеку. Но при этом стоит отметить, что Александр любит не христианской любовью, у него любовь – страсть. Устами Лизаветы Александровны автор выражает сочувствие Александру: «Она жадно прислушивалась к стонам его сердца...» (139). И в данном случае «сердце» предстает уже как символ доброты человеческой: «Как указать настоящий путь его сердцу?» (145).

Главный герой использует в своей речи слово «сердце» чаще в христианском смысле, чем при описании эмоционального состояния. Например, в характеристике дядюшки: «Бедный! мне жаль его холодного, черствого сердца...» (91). Александр разграничивает «черствое» и «любящее» сердце. Петр Иваныч забыл о существовании сердца и «искренних излияний». Племянник жалеет дядюшку, «черствое сердце» которого не способно к любовным переживаниям. Контексты Александра чрезвычайно значимы, так как в них мы видим его взгляд на мир, на окружающих, на любимую: «А когда она поднимет глаза, вы сейчас увидите, какому пылкому и нежному сердцу служат они проводником!» (67).

У Петра Иваныча небольшое количество искомых словоупотреблений, но все они чрезвычайно значимы. Петр Иваныч дает определения «сердца»: «Сердце – преглубокий колодезь: долго не дощупаешься до дна» (126). То есть он понимает «сердце» как некую глубину, в которой зарождаются и живут чувства человека, в которой заключена загадка личности. Он дает своеобразные «советы» Александру по обращению с «сердцем»: «С сердцем напрямик действовать нельзя» (129), «Сердце любит до тех пор, пока не истратит своих сил» (127). Мы видим, что Петр Иваныч понимает сердце как средоточие любви. Интересно, что на протяжении всего романа Петр Иваныч кажется «сухим» и «жестким» человеком, но примеры его словоупотреблений доказывают нам обратное. В эпилоге герой предстает перед нами как человек, который любит именно христианской любовью. Он осознает, что неправильно обращался с «сердцем» Лизаветы Александровны: «За эту тиранию он платил ей богатством, роскошью, всеми

наружными и сообразными с его образом мыслей условиями счастья, – ошибка ужасная, тем более ужасная, что она сделана была не от незнания, не от грубого понятия его о сердце – он знал его – а от небрежности, от эгоизма!» (278).

Лизавета Александровна чаще всего выступает в роли утешителя Александра, и лишь в конце мы узнаем, насколько она несчастлива. Она сравнивает Александра и Петра Ивановича: «У него ум пойдет наравне с сердцем, вот он и виноват в глазах тех, у кого ум слишком далеко забежал вперед, кто хочет взять везде только рассудком» (147). Она понимает, что для Александра «сердце» имеет первостепенное значение, а для Петра Ивановича значим лишь «рассудок». Лизавета Александровна чувствует, что порывы «сердца» племянника не чужды и ей, и потому она понимает его: «Я, Александр, не перестану уважать в вас сердце» (158). У героини так же, как и у Петра Ивановича, отсутствуют примеры словоупотреблений «сердца» в описании эмоционального состояния. Лизавета Александровна говорит: «Я не стою этой жертвы! Прости меня...» (280). Она не верит, что Петр Иванович любит ее, она смотрит на него «с недоверчивостью», когда он говорит ей, что «во мне еще не все застыло...» (281).

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что в слове Александра и повествователя «сердце» трактуется как в обыденном, так и в христианском смыслах. А суждения Петра Ивановича и Лизаветы Александровны о сердце связаны только с духовным смыслом слова. Анализ контекстов позволяет предположить, что в высказываниях героев о «сердце» проявляется их отношение к любви и способность любить. Выявив различные значения понятия «сердце», мы убедились, что в произведении превалирует духовный смысл слова.

Важно и то, что некоторые герои произведения в конце романа открываются читателю с другой стороны. Например, Петр Иванович, в котором есть источники «сердца», хотя на протяжении всего романа он предстает перед читателем как человек с «черствым» сердцем. Однако носителем христианской любви становится именно он, а не Александр. В конце романа герои как бы «меняются» местами. Александр «заступает» на место Петра Ивановича, а тот, в свою очередь, снова учится

любить и чувствовать. Можно предположить, что И.А. Гончаров выразил в судьбе Петра Иваныча свое миропредставление, так как «единственной целью своей веры он мог полагать лишь спасение души» [Мельник 2008: 430]. Поэтому в эпилоге именно Петр Иваныч «спасает свою душу», а не Александр. Видя, как Александр «превращается» в него самого, герой начинает меняться. Носительницей христианской любви, по-настоящему «сердечным» человеком предстает и Лизавета Александровна.

Прочтение романа через призму «сердца» позволяет выявить скрытые смыслы его содержания, углубить представление об авторской концепции.

Литература

Вихлянцев В.П. Библейский словарь. М.: Сам полиграфист, 2013.

Гончаров И.А. Обыкновенная история. М.: Современник, 1983.

Котельников В.А. И.А. Гончаров. М.: Просвещение, 1993.

Мельник В.И. Гончаров и православие. Духовный мир писателя. М.: ДАРЪ, 2008.

Недзвецкий В.А. И.А. Гончаров-романист и художник. М.: Изд-во МГУ, 1992.

Отрадин М.В. Проза Гончарова в литературном контексте. Спб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1994.

Юркевич П.Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия. М.: Директ-Медиа, 1990.

А.А. Коньшева

ОБРАЗ ЦАРЯ В ТРАГЕДИИ А.К. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИОАННА ГРОЗНОГО»

Основным историческим источником первой части драматической трилогии А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (1866) послужила «История государства Российского» Н.М. Карамзина. Толстой акцентирует внимание

на следующих важнейших моментах, которые закрепит в действии своей трагедии: состояние царя Иоанна после убийства сына, «самоотречение» от престола, настроение боярства, явление кометы и реакция Иоанна на это явление. При этом художник привносит собственный взгляд на факты и характеры исторических лиц.

Исторические процессы рассматривались А.К. Толстым, прежде всего, с точки зрения моральных норм, которые для писателя были одинаково применимы и к далекому прошлому, и к современности, и к будущему. Поэтому в трагедии «Смерть Иоанна Грозного» сталкиваются не столько социально-исторические силы, сколько моральные и аморальные личности. Этой моралистической точке зрения на историю неизменно сопутствует в творчестве Толстого психологизация исторических деятелей и их поведения. Выбор писателем эпохи Иоанна Грозного, его размышления о судьбах монархической власти в России тесно связаны с его непримиримым отношением к абсолютизму.

Свой замысел драматург отразил в «Проекте постановки на сцену трагедии “Смерть Иоанна Грозного”» (1866). По словам автора, «общая идея» трагедии «очень проста»: «...все виноваты и все наказаны, не какую-нибудь властью, поражающею их извне, но силою вещей, результатом, истекающим с логическою необходимостью из образа действий каждого» [Толстой 1961: 570]. В трактовке Толстого, царь – самодержец, объятый паническим страхом потерять власть, видя в каждом чуть более успешном человеке – изменника и бунтовщика. Желая укрепить престол, он с легкостью рубит головы так называемым «предателям и изменникам», делая это, по его мнению, для блага Руси. Автор пишет: «...властолюбивый от природы, испорченный лелью окружающих его царедворцев и привычкою к неограниченной власти, сверх того раздражен случившимися в его детстве попытками некоторых бояр завладеть ним как орудием для своего честолюбия. С тех пор он видит врагов во всех, кто стоит выше обыкновенного уровня, все равно чем: рождением ли,

заслугами ли, общим ли уважением народа». В итоге, «служба одной исключительной идее, губя все, что имеет тень оппозиции или тень превосходства, что, по его мнению, одно и то же, он под конец своей жизни остается один, без помощников, посреди расстроенного государства, разбитый и униженный врагом своим, Баторием, и умирает, не унося с собою даже утешения, что наследник его, слабоумный Федор, сумеет достойно бороться с завещанными ему опасностями» [там же: 574].

Нравственно-политический идеал Толстого, очевидно, имел много общего со славянофильскими воззрениями: история Московского государства как воплощение деспотизма противопоставлялась им далекому прошлому страны – временам Киевской и Новгородской Руси, эпохе свободных нравов и обычаев, отсутствия тирании и косности. Обличая тиранию времени правления Иоанна Грозного, Толстой находил истоки изъянов в современном ему обществе и менталитете русского человека. Оставаясь монархистом по убеждениям, писатель не боролся с монархическим принципом правления как таковым, но при этом предъявлял монархии такие требования, которым она не могла соответствовать.

В «Смерти Иоанна Грозного» ведется постоянный диалог вокруг вопросов власти и идеального правителя, который становится основой разворачивания конфликта. Трагедийное действие основано на развитии внешней и внутренней линии конфликта. Внешняя линия – это «борьба за власть», спор бояр об идеальном правителе, выявляющий эгоистические побуждения представителей разных партий, распадение, утрату связи власти с народом. Противоречивость образа народа также раскрывается в его отношении к власти. Две основные сцены, представляющие образ народа (сцена на площади в Замоскворечье у возов с хлебом во время голода; сцена объявления Борисом «народу московскому» о кончине Иоанна и о новом царе Федоре), раскрывают, с одной стороны, наивную детскую веру народа в «царя-батюшку», «праведного», «милостивого», «законного», а с другой – природное чувство социальной справедливости, которое робко развивается при столкновении народа с царскими слугами, опричниками.

Внутренняя линия конфликта трагедии воплощена в образе царя. Царь размышляет о том, «куда приводит величья длинная стезя»:

Я для того ль всю жизнь провел в борьбе,
Сломил бояр, унизил непокорство,
Вокруг себя измену подавил
И на крови наследный мой престол
Так высоко поставил, чтобы вдруг
Все рушилось со мной! (85)¹.

Н.М. Карамзин недоумевал: «...характер Иоанна, героя добродетели в юности, неистового кровопийцы в годах мужества и старости есть для ума загадка». В изображении Толстого образ царя также наполнен противоречиями. В «Проекте постановки на сцену трагедии “Смерть Иоанна Грозного”» автор пишет о том, что «среди безумных проявлений этого характера иногда просвечивали те качества, которые могли бы сделать из него великого человека, если бы не были подавлены страстями, раболепством окружающих и раннею привычкою к неограниченной власти» [Толстой 1961: 581]. Писатель заметил, что царь «верит своему призванию и своей непогрешимости в делах правления; он проникнут мыслию, что может ошибаться и грешить как человек, но как царь – никогда!».

В толстовской трагедии царь предстает перед нами в последний год своего правления и жизни. По замыслу автора, выглядеть он должен удручающе: «сгоревший в страстях, истерзанный угрызениями совести, униженный победами Батория» [Толстой 1961: 582]. Но даже обрушившиеся несчастья не могут его сломить. При малейших подозрениях в измене, неверности Иоанн способен вновь сокрушить противника со всей силой и яростью, на какую способна его пылающая натура. Толстой убежден в том, что Иоанн «жесток по природе и по системе; он не для того только губит, чтобы губить; он губит с политической целью, но пользуется случаем,

¹ Здесь и далее цит. по: [Толстой 1981] с указанием страниц в круглых скобках.

чтобы потешить свою жестокость. Он чрезвычайно умен и проникателен, и, если бы природные его способности не были затемнены постоянною мыслью об измене, которая сделалась его хроническою болезнью, он был бы великим государем» [там же: 584].

Иоанн наивно религиозен. Он желает заслужить спасение исключительно истязанием себя постом и молитвой, то есть делами без истинной, чистой веры. Драматург пишет о своем герое: «Эта искренность Иоанна во всех проявлениях его характера есть единственная сторона, которая примиряет с ним зрителя, и поэтому исполнитель должен всегда иметь ее в виду. Художник, который возьмет на себя роль Иоанна, должен возбудить в зрителе впечатление, что Иоанн глубоко несчастен; что если он предавался разврату, то разврат его не удовлетворял, а только заглушал в нем на время его душевные страдания; что если Иоанн палач России, то он вместе с тем и свой собственный палач» [там же: 672].

Наряду с изъянами личности царя присущ и глубокий государственный ум, неутомимая деятельность, необыкновенная энергия, огромная сила воли и абсолютная искренность в убеждениях. Но все это, как замечает, например, Е.В. Барашкова, «испорчено, помрачено, подточено в корне пороками и произволом, и ничего не идет ему впрок». Исследователь подчеркивает: «Грозный у Толстого – уже умирающий царь. Чувствуешь, что это царь – огонь; но он уже больше вспыхивает, чем горит и очень много дымит. Впрочем, и сквозь предсмертную копоть можно заметить наиболее жгучую и взрывчатую искру в этом догоравшем пламени: это – власть, щекотливая, нервная, не выносившая малейшего прикосновения со стороны, недоτροга – власть» [Барашкова]. Если царь просил прощение, то с кротостью, не терпящей возражения; даже смирение его было не столько следствием победы над своим властолюбием, сколько средством освещения пресыщенного вкуса власти, как уединение служит проказнику восстановлением для новых злых шуток. «Эта судорожная жестикуляция умирающей власти изображена у Толстого шекспировски-бесподобно. Очевидно, идея власти была в характере Иоанна донельзя напряженной пружиною,

ежеминутно готовой сорваться со своей задержки и со всей силой хлестнуть всякого, кто неосторожно ее трогал. Вероятно, в присутствии Иоанна чувствовали себя так же, как чувствуют себя при виде вертящейся гранаты, не успевшей разорваться» [там же].

В постижении сущности главного героя толстовской трагедии нам близки наблюдения С.А. Иезуитова. По мысли ученого в основе характера Иоанна лежит столкновение неразрешимых противоречий его личности, что проявляется в противоборстве трех равносильных побуждений: «Я должен!», «Я так хочу!», «Я грешен», – «выражающих, соответственно, понимание им своих обязательств перед Русью в достижении ее исторического предназначения, право на произвол и чувство вины. Иоанн “должен” блюсти Русь от “свиста вражьих стрел”, покоряя ей Казань и Астрахань, воюя против шведов, ханской орды, карая бунты ногаев и черемисов, спасая Псков и Полоцк; он «должен» в синклите сражаться с боярским мятежом, блюдя единство Руси и силу государства» [Иезуитов 1988: 271-273].

«Я должен!» Иоанна наполнено силой, могуществом, страстью и основано на уверенности царя в исполнении воли Божьей: «Несть верховной власти, аще не от Бога».

«Я хочу!» проистекает из отождествления Иоанном себя, «помазанника Божья», с самим Богом – не только дела его, но и желания богоподобны: «Несть судьи делам моим». Поэтому неограниченная власть его неподконтрольна:

Легко б я
Мог отвечать на болтовню твою,
Но мой ответ: Я так хочу! Довольно! (64)

Иоанн волен воевать, мириться, жениться, разводиться, попирать своих «холопей» и даже виниться перед ними: «Молчи, холоп! Я каюсь и унижаться властен». Понимание абсолютной власти дает основания Иоанну оправдывать свои преступления, беззакония, ставить Русь перед угрозой гибели.

Но, несмотря на это, злодеяния приводят царя к мысли о неизбежности и заслуженности кары:

...беззакония мои
Песка морского паче: сыроядец –

Мучитель – блудник – церкви оскорбитель –
Долготерпенья божьего пучину
Последним я злодейством истошил! (32)

Это искреннее признание наполнено огромной силой и беспощадностью:

Нет, я не царь! Я волк! Я пес смердящий!
Мучитель я! Мой сын, убитый мною!
Я Каина злодейство превзошел!
Я прокажен душой и мыслью! Язвы
Сердечные бесчисленны мои! (34)

Иоанн воспринимает военные поражения Руси как Божье наказание за собственные грехи: «Уж за грехи мои Господь послал поганым одоление» (32). Или:

...за грехи
Господь меня карает. Королю
Он одоление надо мной послал –
Ливонию воюют шведы – хан
Идет с ордою на Москву – ногаи
И черемисы бунтом восстают... (87)

У него нет выхода:

Я знамение понял! ...
Вы видите звезду?
Она мне смерть явилась возвестить! ...
Умереть я должен! (78)

Мотивы греха и наказания следуют один за другим как причина и следствие и в разговоре со схимником:

Схимник. Всех погубил ты?
Иоанн. Я каялся, отец мой. Мне недолго
Осталось жить – я должен умереть –
И срок уж мне назначен... (89)

Признание Иоанна вызывает сложный комплекс чувств – от жалости и сочувствия до презрения.

Современники терялись в догадках, недоумевая, каким образом царь, так славно начавший царствовать, с таким умом и усердием к народному благу, потом, с 1560-х годов, со смерти царицы Анастасии стал на себя не похожим, ожесточился и

принялся свирепствовать над собственным народом. Карамзин также пишет о том, что «было два царя Иоанна – один до 1560 г. – умный, деятельный, мужественный завоеватель и смелый преобразователь, другой после 1560 г. – жесткий тиран, иступленный и подозрительный самовластец, способный казнить присланного из Персии слона за то, что тот при встрече не хотел воздать ему царских почестей» [Карамзин 1988: 446].

О неоднозначности восприятия Иоанна говорит и Е.В. Барашкова: у одних, как у Погодина, это ничтожество, вечно действовавшее по чужим внушениям; для других он виртуоз-гастроном власти в роде Нерона, находивший художественное наслаждение злоупотреблять ею прихотливо, а Соловьев под страшным обликом грозного царя видит скорбные черты жертвы борьбы зарождавшейся государственной власти с крामольным боярством [Барашкова].

Иоанна нельзя себе представить без той политической обстановки, в которой он вырос и совершал свои деяния. XVI век был временем, когда из бывшего Московского удела строилось Русское государство и именно Иоанну пришлось его достраивать. «Новое государственное здание было еще мало обжито: везде пахло сырым деревом и краской. Дед царя Иоанна великий князь Московский Иоанн III при содействии его бабушки византийской царевны Софьи положил в основу своего государства две идеи: 1) московский великий князь должен быть государем всея Руси, всего русского народа, и 2) он есть царь, т. е. цесарь, следовательно, преемник византийских императоров, а Москва – наследница павшей Византии, Второго Рима, следовательно, она – Третий Рим, как и звали ее наши публицисты XVI в., прибавляя: “а четвертому не бывать”» [Балязин 2008: 102].

О сложности, неоднозначности характера Иоанна и его воплощении в трагедии Толстого размышлял В.О. Ключевский: «Иоанн не всегда был таким, как изображен он под конец жизни у Толстого, да и под конец жизни он не всегда являлся таким, как изобразил его Толстой. Мало того: сам в себе, в душе он далеко не был тем, чем часто казался и хотел казаться, а иногда хотел, да не умел казаться тем, чем был». Историк понимал, что «это был довольно сложный человек»: «Если есть цельные и

прямые характеры, точно отлитые или выкованные из плотной однородной массы, то характер Иоанна можно назвать витым и изогнутым, сотканным из разнообразных нитей. Потому он был загадкой и для современников, и для позднейших историков, да я не знаю, для последних перестал ли он и теперь быть таким» [Ключевский].

Ни Карамзин, ни Толстой не относились к Ивану Грозному с академическим бесстрашием, но относились по-разному. Карамзин мысленно противопоставлял ему «просвещенных монархов», какими были в его глазах Александр I и Екатерина II. В сознании Толстого от деспотизма Ивана IV тянулись нити к современным ему политическим порядкам [Ямпольский 1940: 230].

По замыслу Толстого, образ царя в трагедии воплотил «в себе идею неограниченной самодержавной власти, неограниченного произвола» [Толстой 1961: 546], которая развратила его личность и превратила политику, направленную на укрепление государства, в страшный вред для страны и для жизни народа, подорвала духовно-нравственные устои, складывавшиеся веками. Важнейшей формой выражения позиции автора в трагедии становятся нравственные резонеры (князь Сицкий, Захарьин-Юрьев, схимник, «чистый голос» в послании Андрея Курбского), воплощающие авторский нравственно-политический идеал и предъявляющие высокие моральные требования к монаршей власти.

Литература

Балязин В.Н. Неофициальная история России. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008.

Барашкова Е.В. Проблема русского национального характера в трагедии А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. 2009. № 92. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/problema-russkogo-natsionalnogo-haraktera-v-tragedii-a-k-tolstogo-smert-ioanna-groznogo> (дата обращения: 16.02.2013).

Иезуитов С.А. Трагедия А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» // Анализ драматического произведения. М.; Л.: Изд. Моск. у-та, 1988. С. 267-283.

Карамзин Н.М. Предания веков. М.: Правда, 1988.

Ключевский В.О. О нравственности и русской культуре.

URL:

http://www.telenir.net/filosofija/o_nravstvennosti_i_russkoi_kulture
(дата обращения: 14.04.2014).

Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1969. Т. 3.

Толстой А.К. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худож. литература, 1961. Т. 2.

Толстой А.К. Сочинения: в 2 т. М.: Худож. литература, 1981. Т. 2: Драматические произведения.

Ямпольский И.Г. А.К. Толстой-драматург // Классики русской драмы. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 229-249.

С.Н. Черепанова

ПУШКИНСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В «ДРАМЕ НА ОХОТЕ» А.П. ЧЕХОВА

В современном литературоведении сложилась достаточно давняя традиция изучения творческих взаимосвязей А.П. Чехова с А.С. Пушкиным. Так, Н.Е. Разумова замечает, что «правомерность сопоставления Пушкина и Чехова не нуждается в пространных обоснованиях уже потому, что их творчество располагается у обеих границ классического периода русской литературы, открывая и завершая его» [Разумова 2007: 145].

Сформировались разнообразные векторы сопоставительного изучения творчества писателей. В первую очередь исследователей интересовала проблема стиля. Как известно, в статье «О прозе» А.С. Пушкин пишет: «Точность и краткость – вот первые достоинства прозы». Сравним ставшее афоризмом высказывание А.П. Чехова: «Краткость – сестра таланта». Отталкиваясь от лаконично выраженной авторской позиции, исследователи рассуждают о близости стилей двух классиков: «...особенность Чехова – мышление литературными стилями (что проявляется и на уровне художественного метода

и на уровне поэтики) – и представляется нам в основе своей пушкинской» [Николаева 1992: 126].

Многие исследователи (З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая и др.) видят взаимосвязь прозы А.П. Чехова с поэзией А.С. Пушкина. Уже Л.Н. Толстой заметил, что «Чехов – это Пушкин в прозе». А.И. Роскин пишет о том, что «среди великих русских прозаиков не Тургенева и даже не Гоголя, а чаще всего именно Чехова называли поэтом» [Роскин 1959: 209].

Ориентация А.П. Чехова на пушкинские традиции очевидна, но сложность заключается в том, что писатель прямо не говорил об этой преемственности и исследователь может делать выводы, опираясь лишь на сопоставительный анализ поэтики чеховских и пушкинских художественных текстов.

В данной работе мы попробуем выявить роль пушкинских традиций в «Драме на охоте» А.П. Чехова, найти взаимосвязь художников начала и конца эпохи XIX века. Безусловно, «Драма на охоте» (1884) содержит более широкий спектр литературных связей (аллюзии на произведения Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, А.Н. Островского и др.), но в рамках данной работы мы, прежде всего, будем говорить о пушкинских образах и мотивах.

В романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин», как известно, дан классический пример соотношения двух различных женских типов: сестры Ларины противопоставлены не только по внешним, но и внутренним параметрам. В чеховской «Драме на охоте» также выделяются две, на первый взгляд, противопоставленные героини – это Ольга Урбенина и Наденька Калинина. В повести обе девушки любят одного человека – Камышева-Зиновьева. Но если Наденька верна своему любимому и отказывается от предложения искренне любящего ее человека – уездного врача Павла Ивановича Вознесенского, то Ольге любовь к Зиновьеву не мешает выйти замуж за управляющего Урбенина. Очевидно, что в образе Наденьки Калининой воплощаются черты Татьяны Лариной (способность к искреннему чувству). Неслучайно в объяснении с Зиновьевым Наденька сама уподобляет себя пушкинской героине: «Да, я хочу спросить... Вопрос унижительный... Если кто подслушает, то подумает, что я навязываюсь, словно...

пушкинская Татьяна... Но это вымученный вопрос... <...> Могу я надеяться?» (330)¹. Сходство двух героинь обнаруживается и в том, что обе девушки застенчивы и робки, обе искренне любят тех, кто им не отвечает взаимностью, и обе первыми признаются в своих чувствах.

Но черты пушкинской Татьяны, на наш взгляд, присущи и другой героине чеховской повести, собственно из-за которой и произошла драма на охоте, Ольге. Девушки схожи условиями формирования: обе «дитя природы», воспитаны на романах, наивны и чисты. Сравним:

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли всё;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо [Пушкин 1960: 4, 48].

И чеховское: «Девушка, воспитанная на романах и среди природы, рано или поздно должна была полюбить...» (404). Но, как известно, Татьяна не стремится обеспечить себе благополучную жизнь хорошим выгодным замужеством, а чеховская Ольга, напротив, жаждет вырваться из нищеты. И здесь она уже более сопоставима с Ольгой Лариной, которая рада выгодному браку.

Таким образом, Оля Урбенина совмещает в себе черты различных типов героинь классической традиции: это и наивная, чистая душа (в начале повести), нежность и любовь, но это и воплощение демонического начала, которое раскрывает самые низменные качества человека.

В традиции русского романа первой половины XIX века героини, воплощающие авторское представление об идеале, всегда были тесно связаны с природным миром. Близость с природой традиционно выражала тонкую душевную организацию, непосредственность и искренность героини в поступках и выражении чувств. Поэтому читатель часто знакомится с девушкой, когда та находится в окружении пейзажа, или же автор при описании героини акцентирует

¹ Здесь и далее цит. по: [Чехов 1983] с указанием страниц в круглых скобках.

внимание на ее склонности к наблюдению за различного рода проявлениями окружающего природного мира. Вспомним пушкинские строки о Татьяне:

Она любила на балконе
Предупреждать зари восход,
Когда на бледном небосклоне
Звезд исчезает хоровод,
И тихо край земли светлеет,
И, вестник утра, ветер веет,
И всходит постепенно день [Пушкин 1960: 4, 40].

А.П. Чехов использовал не только способы создания героини, но и устойчивые мотивы литературы XIX века. Так, автором сразу же вводится мотив убийства. Начинается «Драма» с того, что попугай кричит «Муж убил свою жену». Жаклин де Пуайар считает, что данный мотив сопоставим с песней Земфиры из «Цыган» [Де Пуайар 1998: 330]:

Старый муж, грозный муж,
Режь меня, жги меня.
Я тверда; не боюсь
Ни ножа, ни огня.
Ненавижу тебя
Презираю тебя;
Я другого люблю,
Умираю любя [Пушкин 1960: 3, 168].

В повести А.П. Чехова находим и упоминание об Онегине – в разговоре между Калининым, графом и Зиновьевым: «И жалуются они мне на скуку... – перебил графа Калинин. – Скучно, грустно... то да се... Одним словом, разочарован... Онегин некоторым образом...» (310). Здесь А.П. Чехов иронически переосмысляет мотив русской хандры, характерный для литературной традиции XIX века. Мотив скуки у Пушкина играет значительную роль, именно с этого мотива начинается разворачиваться сюжет «Евгения Онегина»: от скуки едет Онегин в деревню, знакомится с семейством Лариных. У чеховских героев хандра другая. Если Онегин устал от светского общества, то графу Карнееву, наоборот, не хватает «увеселяющего элемента».

По наблюдениям Жаклин да Пуайар, «Драма на охоте» полна кратких цитат из произведений А.С. Пушкина, но зачастую исследователь видит в этом лишь «нарочито неумелые подражания». Так, исследователь считает, что диалог между редактором и Иваном Петровичем Камышевым отсылает нас к «Повестям Белкина». Даже имена у героев одинаковые – Иван Петрович [Де Пуайар 1998: 332]. Но на наш взгляд, данный разговор чеховских персонажей пародийно сориентирован больше на иной литературный пласт – диалоги произведений Ф.М. Достоевского, что заслуживает отдельного внимания.

Нам видится иная связь чеховского произведения с прозой Пушкина. В «Драме на охоте» обнаруживаются аллюзии к «Капитанской дочке» в образе Поликарпа. Как мы помним, Савельич для Петруши Гринева был за отца, такое же отношение мы видим и у Поликарпа к своему барину. Так, оба исполняют роль наставника, воспитывая нерадивых господ. Савельич предостерегает барина от необдуманного поступка: «Зачем ему твой заячий тулуп? Он его пропъет, собака, в первом кабаке» [Пушкин 1960: 5, 300]. Поликарп нелестно отзывается о графе Карнееве, недовольный общением Камышева-Зиновьева с ним: «Опять черти принесли! – проговорил мой Поликарп. – Два лета без него покойно прожили, а нынче опять свинюшник в уезде заведет. Опять сраму не оберешься» (248-249). Оба предостережения являются знаковыми эпизодами в произведениях, так как и Карнеев, и Гринев будут расплачиваться за нарушение запрета.

В повести Чехова очевидна аллюзия и на сцену пьянства в пушкинском романе. Сравним: «Вот видишь ли, Петр Андреич, какво подгуливать. И головке-то тяжело, и кушать-то не хочется. Человек пьющий ни на что не годен... Выпей-ка огуречного рассолу с медом, а всего бы лучше опохмелиться полстаканчиком настойки. Не прикажешь ли?» – так «учит» Петрушу Савельич [Пушкин 1960: 5, 292]. А вот наставление Поликарпа: «Статочное ли дело при вашем высоком понятии и при вашей образованности малодушием заниматься? Ваше дело благородное... Надо, чтобы все вас ублажали, боялись, а ежели будете с тем чёртом людям головы проламывать да в озере в одеже купаться, то всякий скажет: “Никакого ума! Пустяковый

человек!” И пойдет тогда по миру слава! Удадь купцу к лицу, а не благородному... Благородному наука требуется, служба...» (294).

Похожи герои и в своем отношении к слугам (Савельич – стремянной, Поликарп – лакей). Отношения Петра Гринева и Савельича строятся на искренности, любви: «Зная упрямство дядьки моего, я вознамерился убедить его лаской и искренностью. “Друг ты мой, Архип Савельич! – сказал я ему. – Не откажи, будь мне благодетелем”» [Пушкин 1960: 5, 386]. Зиновьев также уважительно относится к своему слуге: «Искренность Поликарпа меня растеплила... Мне захотелось сказать ему ласковое слово...» (294). Именно эти качества помогают поддерживать дружеские отеческие отношения между господами и слугами.

Тем не менее, А.П. Чехов переосмысляет характерную для русской литературы XIX века традицию отеческих, родственных отношений барина и лакея, где главными составляющими являются забота и уважение. В «Драме на охоте» эти отношения выстраиваются как поединок. Важным оказывается не отеческая любовь, а победа в сражении: «Лакей, прошептавший дерзость, вытянулся передо мной и, презрительно ухмыляясь, стал ожидать ответной вспышки, но я сделал вид, что не слышал его слов. Мое молчание – лучшее и острейшее орудие в сражениях с Поликарпом» (251).

Обнаруженные аллюзии позволяют говорить о том, что А.П. Чехов активно использует художественный опыт А.С. Пушкина. Мы согласны с высказыванием Э.А. Полоцкой о том, что «Чехов был продолжателем Пушкина, провозгласившего “цель искусства есть идеал, а не нравочение”». С Пушкиным его объединяет особое уважение к специфической природе искусства и нежелание навязывать художественному произведению задачи, свойственные иным областям духовной деятельности человека. <...> Но опираясь на поэтику пушкинской прозы, Чехов и ушел от него далеко» [Полоцкая 2000: 101]. Чехов творчески переосмысляет пушкинский художественный опыт, формируется собственная творческая манера писателя, в частности, тяготение к иронической манере повествования.

Литература

Де Пуайар Жаклин. Гордый человек и дикая девушка // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998.

Николаева С.Ю. Чехов и Пушкин. К постановке проблемы // Пушкин: проблемы поэтики: сб. науч. трудов. Тверь, 1992. С. 123-134.

Полоцкая Э.А. О поэтике Чехова. М.: Наследие, 2000.

Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 4. С. 5-200.

Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 5. С. 286-411.

Пушкин А.С. Цыганы // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 3. С. 159-180.

Разумова Н.Е. Чехов – это Пушкин в прозе // Вестник Томск. гос. пед. университета. 2007. №8. С. 145-148.

Роскин А.И. А.П. Чехов: статьи и очерки. М.: ГИХЛ, 1959.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 30 т. Сочинения: в 18 т. М.: Наука. 1983. Т. 3.

А.В. Куликова

ДИНАМИКА ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В РАССКАЗАХ Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА И А.П. ЧЕХОВА

Пространство является одной из важнейших категорий художественного мира писателя. Как известно, интерес ученых-литературоведов к проблеме художественного пространства и времени актуализировался в 1960-70-е гг. в связи с исследованиями московско-тартуской семиотической школы (Ю.М. Лотман, Б.М. Гаспаров, В.Н. Топоров) и публикацией написанных еще в 30-е гг. работ М.М. Бахтина, важнейшей из которых является «Формы времени и хронотопа в романе» (1975).

Первое появление образа города, а именно провинции, в русской литературе относится к XVII веку [см. об этом: Абашев 2000; Русская провинция... 2000; Провинция как реальность... 2001; Геопанорама русской культуры... 2004; Козлов 2014], но

наиболее глубокая проработка этой тематики осуществлялась писателями XIX века в связи с социально-политическими процессами того времени – индустриализацией, ростом и развитием городов и, как следствие, повышением доли городского населения страны, в результате чего в литературе актуализируются оппозиции «город – деревня», «столица – провинция».

Особый интерес представляет изучение городского пространства произведений Д.Н. Мамина-Сибиряка и А.П. Чехова. Сопоставление произведений данных писателей актуально ввиду сходства судеб последних: как отмечает Е.К. Созина в статье «Провинция в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка и А.П. Чехова: топология судьбы», оба выходцы из провинции, оба использовали в своих произведениях автобиографические факты жизни в далеких от центра страны регионах, которые тогда практически не были представлены в литературе [Созина 2010: 16]. Кроме того, их роднит и тематика некоторых произведений: Чехов, проезжавший через Урал во время поездки на Сахалин, отразил в нескольких рассказах заводскую жизнь, которая стала предметом особого изображения во многих очерках и романах Мамина-Сибиряка. Хотя, безусловно, поэтика того и другого автора носит принципиально различный характер.

Многие произведения Мамина-Сибиряка посвящены осмыслению пространства уральской провинции (романы «Приваловские миллионы», «Горное гнездо», «Хлеб» и др.). Исследование пространственного образа в творчестве писателя проводится в работах Г.Л. Девятайкиной, И.А. Дергачева, Ю.В. Клочковой, Л.М. Слобожаниновой, Е.Н. Эртнер.

В рамках данной работы мы остановились на произведениях малых жанров – рассказах «Башка» (1884), «Поправка доктора Осокина» (1885) (сборник «Уральские рассказы») и «Просту» (1887) («Сибирские рассказы»). Местом действия в них становится провинциальный город Пропадинск, прототипом которого послужил Екатеринбург.

В рассказе «Башка» Пропадинск, обозначенный как «городишко», показан с самой неприглядной стороны, о чем заявлено уже в начале повествования: «Утро было

отвратительно, точно природы выворотила из своих недр всю грязь, какая только была в запасе» (III, 288)¹. В городе «убийственные дороги» (III, 292) тонут в осеннее время года в непроходимой грязи, словно сама природа сопротивляется этому городу, будто бы мстит за что-то.

Скорее в положительном ключе представлен облик города в рассказе «Поправка доктора Осокина»: «Очень чистенький и бойкий городок с двадцатитысячным населением, развитою промышленностью и тем особенным бойким складом жизни, каким отличаются все сибирские города» (IV, 190). Вводится новая информация о городе: он расположен на реке Пропадинке. В прошлом в Пропадинске «кипела» жизнь, развивалось горно-заводское дело, но затем вся деятельность постепенно ослабла и «жизнь вошла в свою обычную колею» (там же). Представая в начале произведения «чистеньким и бойким», далее Пропадинск обнаруживает сходство с городом, представленным в рассказе «Башка»: «Стояла осень, и везде городские улицы были залиты сплошною грязью...» (IV, 200). Несмотря на внешнюю «бойкость», пусть в прошлом, и опрятность города, автор именует его именно так с целью указания читателю на будущую драму, которая произойдет в Пропадинске. Внешне благополучный его облик оказывается не тождественным наполнению – наружность города скрывает за собой множество трагедий его жителей: «Кто умер, кто замаливает старые грехи, а кто на старости лет последнюю совесть позабыл», «учитель скоро спился и умер», «горный инженер Блюдечкин застрелился» (IV, 193-195).

В рассказе «Попросту» образ Пропадинска развивается дальше. Вновь рисуются утопающие в грязи улицы, по которым «экипаж тащился из одной выбоины в другую, как черепаха». Добавляются новые детали к облику города: читатель узнает, что Пропадинск, «заброшенный в черноземную равнину, граничившуюся с бесконечной киргизской степью, или ордой на местном жаргоне», находится в упадочном, «разлагающемся» состоянии (IV, 170)].

¹ Здесь и далее цит. по: [Мамин-Сибиряк 1958] с указанием тома и страницы в круглых скобках.

Рассказы «Башка», «Поправка доктора Осокина» и «Попросту», несмотря на их включенность в разные сборники, можно связать в своеобразный микроцикл. На циклическое единство «Уральских рассказов» указывает О.В. Зырянов, анализируя архитектонику и выявляя системные мотивы произведения [Зырянов 2013: 113]. В микроцикле, возникающем на основании объединения вышеназванных рассказов, выстраивается целостный образ провинциального города, который представлен с разных сторон: в «Башке» дан мир «низов», обитателей кабаков (Башка, Фигура, Медальон), в «Поправке доктора Осокина» открывается жизнь интеллигента, «Попросту» рисует купеческий слой населения Пропадинска (Бубновы). Героев объединяет то, что они являются «бывшими», в буквальном смысле «пропавшими» в Пропадинске людьми: после отъезда из города Башки дальнейшая судьба героя неизвестна, доктор Осокин сходит с ума, умирает Кочетов. Герои не нашли или не смогли отыскать в силу разных обстоятельств своего предназначения и теперь вынуждены довольствоваться имитацией жизни в Пропадинске. Таким образом, Мамин-Сибиряк представляет типичный для русской реалистической прозы XIX в. образ провинциального города, связанный с традицией Г.И. Успенского, В.А. Слепцова, М.Е. Салтыкова-Щедрина. В итоге Пропадинск предстает погруженным в скуку и однообразие, жизнь в нем лишена истинных смыслов и ценностей. Жители-провинциалы, многие из которых топят свои чувства неустроенности, невозможности собственной реализации в водке, вынуждены создавать имитацию настоящей жизни в своем сознании, что, естественно, оказывается губительным для их рассудка – таков путь героев в проанализированных нами рассказах Мамина.

Финал в подавляющем большинстве рассмотренных произведений трагичен: «пропадает» Башка, умирают доктора Осокин и Кочетов. Однако, отметим, что у Мамина-Сибиряка есть рассказ «Первая корреспонденция» (1886), где представлен для литературы того времени один из первых путей преодоления провинциального пространства: газетная заметка послужила толчком к преображению душ обывателей. Последние словно пробуждаются от сна, освобождаются от

чувства скуки и обыденности жизни – появились «новые люди, завелось общественное собрание, когда в собрании начали устраиваться литературные вечера и в разговорах послышались новые песни...». Таким образом, «Первая корреспонденция» выделяется на общем фоне своей скорее оптимистической концовкой, дающей надежду на светлое будущее.

Тема поглощения городом духовного содержания человека присутствует и во многих известных рассказах и повестях А.П. Чехова, включая, к примеру, такие, как «Моя жизнь» (1896), «Ионыч» (1898), цикл «маленькая трилогия» (1898), но в то же время в некоторых произведениях прославленного современника Д.Н. Мамина-Сибиряка провинциальный город представлен в противоположном измерении. К исследованию темы города в творчестве Чехова обращались такие исследователи, как М.П. Громов, В.Б. Катаев, А.С. Собенников, В.И. Тюпа, А.П. Чудаков и мн. др. В ряде произведений Чехова образ города дан в развитии, что и стало основным критерием отбора его рассказов для нашего анализа – город не остается одним и тем же на протяжении всего рассказа или повести, но постепенно меняется, что зависит, в первую очередь, от того, как воспринимает его центральный герой произведения, на котором сосредоточено внимание автора.

В начале рассказа «Учитель словесности» (1889) город рисуется панорамно, в жизнеутверждающем ключе: «Был седьмой час вечера – время, когда белая акация и сирень пахнут так сильно, что, кажется, воздух и сами деревья стынут от своего запаха. В городском саду уже играла музыка. Лошади звонко стучали по мостовой; со всех сторон слышались смех, говор, хлопанье калиток... А как тепло, как мягки на вид облака, разбросанные в беспорядке по небу...» (VIII, 311)¹. В данном случае пейзаж дан через восприятие молодого учителя Никитина, который влюблен и потому видит мир в столь светлых и жизнерадостных красках. С женитьбой Никитин постепенно привыкает к обеспеченной, лишенной волнений семейной жизни. Круг его перемещений сужается – гимназия,

¹ Здесь и далее цит. по: [Чехов 1983] с указанием тома и страницы в круглых скобках.

дом, церковь по выходным и праздничным дням. Чехов показывает постепенное изменение внутреннего состояния героя: Никитин перестает вести дневник, играет в карты во время Великого поста, тем самым он поэтапно сводит на «нет» свое внутреннее развитие (позднее этот процесс будет отражен Чеховым в рассказе «Ионыч»). Далее герой незаметно для самого себя начинает погружаться в обывательскую жизнь, синоним которой – пошлость. Как снежный ком, нарастают раздражающие и вызывающие неприятие Никитина составляющие этой жизни: злобно рычит собака Шелестовых, для Манюси дать стакан молока для мужа – «непорядок», так как он припасен у нее для переработки в масло, даже воду она пьет «с жадностью», которая не может не раздражать Никитина (VIII, 327-329).

Параллельно с изменением состояния героя меняется и окружающий мир: такого широкого образа города, как в начале произведения, уже нет, кругозор героя как бы сужается – он видит лишь, как начинается дождь и на улице становится «темно и грязно» (там же). К Никитину приходит осознание, что, помимо того камерного и уютного мира, в котором он существует, есть другая, настоящая жизнь, где можно «работать где-нибудь на заводе или в большой мастерской, говорить с кафедры, сочинять, печатать, шуметь, утомляться, страдать» (VIII, 330). Учитель словесности, как и Кочетов из рассказа Мамина-Сибиряка «Попросту», понимает, что он деградирует, но причины этого герой видит исключительно в своем окружении: «Где же я, боже мой?! Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины...», Сергей Васильич решает «бежать» (VIII, 332), но данный исход иллюзорен и не может осуществиться так же, как иллюзорен идиллический мир, в котором жил герой ранее. По всей видимости, душевных сил для отъезда у Никитина нет, в любом случае свое чувство неустроенности герой перенесет с собой в другое место, где все может повториться вновь – ведь Лессинга учитель словесности так и не прочитал, то есть не сделал хотя бы небольшого шага для своего изменения.

Таким образом, Чехов показывает, что жизнь в провинциальном городе требует от человека определенных сил, душевного напряжения, энергии, умения организовывать себя и свое существование в этом мире, так как извне никаких средств для этого не поступает. Провинциальная среда сводит на «нет» все порывы духа человека, не способствует его развитию, поэтому жителю такого города остается рассчитывать только на себя, на свои силы. Вопрос лишь заключается в том, есть ли у провинциала потребность и возможность для этого развития.

Такие черты провинциальной жизни, как повторяемость, внутренняя неизменность, автор демонстрирует в рассказе «Душечка» (1898). Данное произведение неоднократно анализировалось в разных аспектах – в пример можно привести полярные точки зрения Л.Н. Толстого и В.И. Тюпы на образ героини. Если первый видел в образе Душечки суть женской натуры, которая способна любить до самопожертвования, и отмечал в рассказе «выведение истинно женской любви» [цит. по: Семенов 1986: 218], то последний характеризует образ жизни героини как приспособленчество [Тюпа 1989: 67]. Для нас в данном случае важна репрезентативность образа героини для провинциального города. Душечка полностью растворяется в близких ей людях, со смертью очередного мужа героиня утрачивает смысл жизни, становится безучастной ко всему вокруг, но ровно до тех пор, пока не встретит новый объект внимания, который можно окружить заботой. Житель провинции (в данном случае – Ольга Семеновна Племянникова) показан лишенным собственного мнения, беспомощным и не умеющим жить по собственным, а не по чужим правилам и установкам.

Соответственно изменениям героини преобразуется и облик ее дома, типичного для небольшого провинциального городка: «Дом у Оленьки потемнел, крыша заржавела, сарай покосился, и весь двор порос бурьяном и колючей крапивой» (X, 110). Но если изменения, происходящие с героиней и ее домом, отражающим образ хозяйки, носят дезэволюционный характер, то город меняется в положительном ключе: «Город мало-помалу расширялся во все стороны; Цыганскую Слободку уже окрестили улицей, и там, где были сад “Тиволи” и лесные

склады, выросли уже дома и образовался ряд переулков» (там же). Сама героиня не замечает происходящих в городе перемен, так как во время отсутствия объекта заботы, привязанности время как таковое для нее останавливается. При появлении очередного мужа или мальчика Саши в финале время начинает двигаться, но ход его движения замкнут в повторяющийся круг, так как суть жизни внутри него не меняется.

Своеобразным итогом городской темы в творчестве А.П. Чехова можно считать повесть «Палата № 6» (1892), в которой образ города становится символом «закрытой» жизни не только в провинции, но и во всей России. Хронологически «Палата №6» – не последнее произведение Чехова о провинции: позднее им будут созданы такие знаменитые тексты, как «Моя жизнь», «Ионыч», цикл «маленькая трилогия», но в смысловом плане указанная повесть является наиболее представительным произведением данного автора о провинциальном городе.

По существу, безымянной город «Палаты №6» является идентичным Пропадинску из проанализированных выше произведений Мамина-Сибиряка: царит атмосфера неуют, мрака, дороги в осеннее время года залиты грязью. Палата в психиатрической больнице, мир которой – замкнутый, тесный, отгороженный от остального пространства «целым лесом репейника, крапивы и дикой конопли» (VIII, 72), становится олицетворением города. Трагические истории жизни героев демонстрируют способность провинции к поглощению сначала лучших человеческих качеств, затем рассудка и, в финале, жизни человека. Практически аналогичную «Палате № 6» ситуацию находим в произведении Д.Н. Мамина-Сибиряка «Попросту» – врач оказывается на месте своего пациента. Правда, у Чехова ситуация приобретает более трагический исход, так как Рагин умирает не от внешних причин, а от внутреннего разлада, который привел его к апоплексическому удару (Кочетов в рассказе Мамина гибнет, по большому счету, от пьянства). Несколько иную, но не менее трагическую и символическую судьбу имеет герой рассказа «Поправка доктора Осокина», тоже врач – он теряет разум. Выбор профессии для главных героев данных произведений представляется

символичным – именно врачи, долг которых заключается в спасении жизней людей, оказываются не в силах помочь себе.

Таким образом, для Д.Н. Мамина-Сибиряка было важным показать образ конкретного города и заострить внимание читателя на его негативных чертах. Хотя уже само название маминского города – Пропадинск – свидетельствует о склонности к обобщению и типизации. Для А.П. Чехова вся провинция становится обобщенным местом, которое может находиться в любой точке страны. Именно в «Палате №6» образ города получает глобальное обобщение, вплоть до символического. Однако если в произведениях Мамина-Сибиряка облик города практически сливается с образами его героев, то Чехов показывает, что потенциал города и человека может быть различен, что человеческая позиция способна оказать влияние на место, в котором он живет. Тем самым Чехов открывает экзистенциальные смыслы городского топоса, в связи с чем оказывается не столь уж важной ни конкретика названия города, ни его топография. Позднее тема провинциальной городской жизни с новой силой зазвучит в произведениях В.В. Вересаева, Е.И. Замятина, А.М. Ремизова, И.А. Бунина и других авторов XX века.

Литература

Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000.

Геопанорама русской культуры. Провинция и ее локальные тексты / сост. А.Ф. Белоусов, В.В. Абашев, Т.В. Цивьян. М.: Язык славянских культур, 2004.

Громов М.П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989.

Девятайкина Г.Л. Поэтика пространства и топонимический код в уральской прозе Д.Н. Мамина-Сибиряка : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург : [б. и.], 2009.

Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество. Критико-биографический очерк. Свердловск: Ср.-Урал. книжн. изд-во, 1981.

Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979.

Клочкова Ю.В. Образ Екатеринбурга / Свердловска в русской литературе (XVIII – середина XX в. в.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург : [б. и.], 2006.

Козлов А.Е. Провинциальные сюжеты русской литературы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск: [б.и.], 2014.

Мамин-Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Правда, 1958.

Мамин-Сибиряк Д.Н. Первая корреспонденция. URL: http://az.lib.ru/m/maminsibirjak_d/text_1886_pervaya_correspondencia.shtml (дата обращения: 4.12.2014).

Провинция как реальность и объект осмысления. Тверь: Изд-во ТвГУ, 2001.

Русская провинция: миф-текст-реальность / сост. А.Ф. Белоусов, Т.В. Цивьян. М.; Спб.: Тема, 2000.

Семенов С.Т. О встречах с А.П. Чеховым // А.П. Чехов в воспоминания современников. М.: Худож. литература, 1986. С. 210-223.

Слобожанинова Л.М. Непрочитанный Мамин. 900-е годы // Урал. 2009. №11. С. 233-242.

Собенников А.С. «Между “Есть Бог” и “Нет Бога”» (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова). Иркутск: Изд-во Иркутск. ун-та, 1997.

Созина Е.К. Провинция в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка и А.П. Чехова: топология судьбы // Известия Урал. гос. ун-та. Сер. 2. Гуманитарные науки, 2010. №4 (82). С. 15-26.

Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высш. Школа, 1989.

«Уральские рассказы» как художественная целостность // Творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения / под общ. ред. [и с предисл.] О.В. Зырянова. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2013. С. 109-128.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1974-1983.

Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.

Эртнер Е.Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века. Тюмень: Изд-во Тюм. гос. ун-та, 2005.

А.Г. Уймина

МОТИВ ИГРЫ В СКАЗАХ П.П. БАЖОВА

Мотив игры имеет существенное значение как для мировой, так и для русской литературы, начиная с древнерусских повестей и заканчивая современными текстами массовой культуры. Рассмотрение мотива игры сопряжено с рядом сложностей. Одна из них – необходимость различения игрового мотива и игровой темы в художественных текстах. В отличие от мотива, под которым понимается простейшая, неразложимая далее единица, которую легко выделить или понять на подсознательном уровне [Веселовский 1940], тема являет собой набор событий, проходящих через весь текст. Мотив игры предопределяет соответствующие игровые ситуации, формирующиеся в текстах.

Несмотря на значительное количество работ, посвященных феномену игры в мировой культуре, систематизации игровых ситуаций и сопряженного с ними игрового поведения в художественной реальности не проведено. Единого решения этой проблемы до сих пор не найдено. В связи с этим стоит задача создания некой классификации, на которую затем можно будет опираться при анализе конкретных текстов. Наиболее частотны в этих классификациях такие игровые ситуации, как соревнование, творчество, розыгрыш. Они могут объединяться, переходить друг в друга, образуя новое игровое состояние в художественной реальности.

При рассмотрении игрового мотива важно выявить приемы и образы сюжетного воплощения его в тексте. Они тесно связаны с этапами игры, к которым относятся вовлечение, обговаривание условий, выполнение этих условий и, соответственно, выход из игрового пространства. Немаловажную роль при этом играет внешний вид участников

игровой ситуации, их поведение и диалоги, время и пространство, в котором они существуют.

Й. Хейзинга в своей работе «Homo Ludens» отмечал, что игра является неким «преображением действительности» [Хейзинга 1992: 13]. Именно поэтому рассмотрение игры в сказах Бажова мы считаем необходимым начать с исследования игрового пространства.

В сказах Бажова пространство имеет особый характер. Появляется ощущение некой пространственной воронки, из которой практически невозможно выбраться. Герой погружается в нее постепенно. На первом этапе идет подначивание героя, игра на его внутренних чувствах. Таким образом, начинается включение игрока в игровое пространство. После нескольких «подначек» герой начинает отвечать зачинщику, задавая тому вопросы или грубя в ответ. Например, Илья плюет в руки Синявке и грубит («Синюшкин колодец»), Степан отвечает вгорячах: «Тьфу ты, погань какая! Чтoб я на ящeркe женился» («Малахитовая шкатулка») (54)¹.

После начального погружения в игровое пространство, точнее, после того, как зачинщик получает ответную реакцию со стороны игрока, начинается второй этап введения в пространство игры. Второй этап характеризуется, в первую очередь, резкой сменой настроения и поведения зачинщика. Из непоседливого, шумного, дерзкого он становится особенно покладистым и ласковым. К своему оппоненту он обращается по-доброму, использует уменьшительно-ласкательные суффиксы, заигрывает с ним. Появляются обращения: «Степанушко», «Мил человек». Такая смена поведения, с одной стороны, сбивает героя с толку, герой не знает, как себя вести дальше, поэтому теряется и попадает в сети зачинщика. С другой стороны, такое поведение может быть объяснено стратегическим ходом зачинщика. Видя, что игрок зеркально повторяет его поведение, тот, в свою очередь, становится ласков и любезен, ожидая такой же реакции со стороны противника.

¹ Здесь и далее цит. по: [Бажов 1976] с указанием страниц в круглых скобках.

Как правило, эти стратегии воплощаются и герой полностью погружается в навязанное игровое пространство.

В сказках пространство игры, как правило, ограничено определенными рамками. Чаще всего это природа – поляна, ложок, болото. Также достаточно частотно подземное пространство – рудник. Эпизоды игры могут развиваться в пространстве залы, подземных палат, деревенского дома, мастерской. Таким образом, формируется двойное пространство: земное – природное и демонологическое – подземное. Пространство бажовских сказов мы подразделяем на два типа. К первому относятся пространства начала игры – зачина (рудники и поляны), где происходит встреча героя с демонологическим существом. Второе связано с развитием, кульминацией игры – это пространство потустороннего мира, куда героя приводят демонологические существа: палаты, малахитовые комнаты, неведомый лес и т.д. Игра может быть начата на одной территории, а проходить затем в другом месте. К примеру, Хозяйка Медной горы дает задание Степану в лесу на покосе, а выполняет он его в руднике.

Ввиду демонологического характера одной из сторон, игра может проводиться без отслеживания соблюдения правил. Зачинщик сам понимает, состоялась ли игра, и были ли соблюдены все обговоренные установки. Немаловажным аспектом в игровом пространстве является его отрешенность от остального пространства произведения. Попадая в такое пространство, герой забывает о своей семье, работе и полностью погружается в него, а другое пространство перестает для него существовать. К примеру, Данила-мастер, оказавшись в палатах, забывает о своей семье, все его внимание направлено на красоту палат и Хозяйку. В свою очередь, покидая это пространство (после выигрыша или проигрыша), герой, как правило, либо забывает о нем, либо, наоборот, всю жизнь о нем вспоминает. Илья не может вернуться к Синюшке, но и забыть ее красоты тоже не в силах. Данила-мастер по возвращении домой становится другим, что отмечается всеми окружающими. Не зря вернувшихся от Хозяйки называют «мертвяками» – они хоть и живы фактически, но душа их полностью принадлежит демонологическому миру. Забывание героем пространства

связано с нежеланием демонологических существ раскрывать свои тайны. Поэтому, выйдя из магического пространства, герой уже не может вспомнить, где именно он встретился с потусторонней силой. Но, если герою предстоит выполнить несколько заданий, то он хорошо помнит, куда ему следует идти и что делать. В сказе «Две ящерицы» герой попадает в подземный дворец, и пока все его планы не исполнились, он свободно может перемещаться из одного пространства в другое.

Существует и другая ситуация, связанная с памятью о пространстве. Герой может выйти из него, но до конца своих дней о нем помнить. Память эта будет распространяться лишь на то, что было в том месте, но как туда попасть, он знать не будет. В таком случае, герой всю жизнь страдает от невозможности вернуться или забыть то, что он видел и, в конце концов, погибает, «иссыхает».

Подобно размытому характеру игрового пространства, время также не обладает четкими рамками. Оно либо стоит на одном месте и практически не меняется, либо бежит с огромной скоростью. На одном месте время стоит в момент заключения игровой ситуации. Создается впечатление, что все замерло и ожидает решения героя. В течение самой игры время также замедляется, что хорошо видно в сказках о Хозяйке. Читатель не может понять, сколько времени прошло между заключением игры и ее исходом. Это же видим и в сказе «Синюшкин колодец». Особую временную характеристику имеют сюжеты с попаданием героя в потустороннюю реальность. Оказавшись в палатах Малахитницы, человек полностью утрачивает ощущение времени, в этом мире нет времени, все события подвластны только ей.

В некоторых сказках время, напротив, ускоряется, что связано с динамикой сюжета. В уже упомянутом сказе «Две ящерицы» сюжет разворачивается стремительно, отсюда ускорение времени. Но и здесь невозможно четко обозначить временные рамки происходящего. Вообще в сказках Бажова изначально дана установка на неопределенность времени: «Давно было», «Как то...», либо вообще полное умалчивание о времени: «Пошли раз двое наших заводских траву смотреть. А

покосы у них дальние были. За Северушкой где-то» (51). Автора больше интересует место события, а не его время.

Для воплощения игрового мотива большое значение имеет описание внешности игроков. Внешность участников игры зависит от того, насколько они включены в игровое пространство. Демонологические существа могут менять свою внешность: превращаться в животных – Хозяйка Медной горы «на ноги вскочила, прихватила рукой за камень, подскочила и тоже, как ящерка, побежала по камню-то. Вместо рук-ног – лапы у ее зеленые стали, хвост высунулся, по хребтине до половины черная полоска, а голова человечья» (53); менять свой возраст – «Как сказала это старушонка, так из колодца синий столб выметнуло. И выходит из этого столба девица-красавица, как царица снаряжена, а ростом до половины доброй сосны», «Видит – девчонка подходит. Простая девчонка, в обыкновенный человеческий рост. Годов так восемнадцати. Платишко на ней синее, платок на голове синий, и на ногах бареточки синие» (291). Превращение отсылает читателя к игре-переодеванию, но, в то же время, указывает и на силу игрока, его опытность. Немаловажную роль в эпизоде с Синюшкой играет доминирующий синий цвет. Автор цветом связывает два образа: столб и девушку. Данные перевоплощения могут служить предупреждением об опасности, они дают подсказку другому игроку о том, что перед ним сильный соперник.

Участники игры различаются по внешнему виду. Для игрока, который предлагает игру, характерны резкие движения, излишняя подвижность, увертливость, яркая, броская одежда. Хозяйка Медной горы и Синюшка постоянно находятся в движении, говорят резко, обрывисто, как будто куда-то спешат. Малахитница – «девка небольшого росту, из себя ладная и уж такое крутое колесо – на месте не посидит. Вперед наклонится, ровно у себя под ногами ищет, то опять назад откинется, на тот бок изогнется, на другой. На ноги вскочит, руками замашет, потом опять наклонится. Одним словом, аргуть-девка» (51). Синюшка – «Вот она какая, бабка Синюшка. Ровно еле живая, а глаза девичьи, погибельные, и голос, как у молоденькой, – так и звенит» (287). Такое поведение и внешний вид не случайны.

Главной задачей игрока является привлечение внимания к себе и предлагаемым условиям, поэтому он старается оказать влияние на соперника путем внешнего превосходства. Значение внешнего превосходства усиливается, когда играют представители разных полов. Красивой девушке легче уговорить молодого человека на испытание, поэтому Хозяйка и Синюшка (в конце сказа) представлены девушками небывалой красоты.

Внешний вид показателен и для игроков, принимающих или вынужденных принять игру. Игрок, в отличие о зачинщика, потенциально не может знать, где и когда ему предложат игру, часто он не осознает своего нахождения в игровом процессе. Поэтому задача автора – показать игрока, сугубо неприметного внешне, похожего на других. В сказах Бажова таких персонажей можно поделить на два типа. Первый – те, кому удается одержать победу в неравной борьбе (Иван, Степан). Второй – те, кто не может справиться с предложенными условиями (приказчики). Как правило, побеждают демонологических существ «мужики из народа», они являют собой силу, решительность, мужество, прямолинейность, простоту. В их внешнем виде нет ничего, что могло бы завлечь противника, поэтому описание этих героев опускается. В сказах «Хозяйка Медной горы» и «Синюшкин колодец» практически не находим описания молодых людей. О Степане мы знаем лишь то, что он молодой человек – «неженатик, а уж в глазах зеленью отливать стало» (51), а об Илье известно лишь, что «остался он бобылем» (283).

Второй тип игроков с демонологическими существами представлен людьми знатными или охотниками до наживы. Из-за своей излишней любви к богатству они терпят поражение. Сами играть они боятся, поэтому либо подсматривают за другими игроками (Двоерылко – «Синюшкин колодец»), либо пытаются победить при помощи власти и своей силы (Турчанинов). В них нет ничего стоящего кроме «костюма знатного», да «норова сложного». Важно, что внешний вид этих людей, как правило, подробно описывается, причем описывается достаточно иронично и обличительно. К примеру, Двоерылко описан следующим образом: «Он Илюхе-то

ровесником приходился, в одном месяце именинниками были, а по всем статьям на Илюху не походил. Он, этот Двоерылко, вовсе со справного двора. По-доброму, такому парню и мимо прииска ходить не надо — полегче бы работа дома нашлась. Ну, Кузька давно около золота околачивался, свое смышлял, — не попадет ли штучка хорошая, а унести ее сумею. И верно, насчет того, чтобы чужое в свой карман прибрать, Двоерылко мастак был. Чуть кто недоглядел, — Двоерылко уже унес, и найти не могут. Одним словом, ворина» (288). Таким образом, читатель заведомо знает, что такому игроку победить не удастся, и он будет наказан.

Наряду с различием внешнего вида характеры игрока-зачинщика и игрока-исполнителя также будут различны. Игрок-зачинщик всегда решителен, хитер, обольстителен. Ему известна цель и он готов добиться ее любыми средствами. Взять хотя бы Хозяйку — она ищет себе потенциального мужа, отчего играет преимущественно с холостыми парнями. Она хитра и обольстительна для того, чтобы заполучить к себе в царство настоящего мужика, не падкого на деньги. Чтобы не попасть впросак (корыстный, ленивый ей не нужен), она и проводит свои испытания, в которых проверяет силу, мужество, бескорыстность молодых людей. Герой-исполнитель, в свою очередь, уравновешен, рассудителен и смекалист. В сказах Бажова встречаем два типа характера таких игроков. Первый — игрок проигрывающий. Его характерной чертой становится решительность, необдуманность поступков ввиду глупости. Именно из-за этого он и проигрывает. Он хочет добиться всего, ничего при этом не делая (приказчики, Двоерылко и другие молодые люди, которые упоминаются в сказе вскользь). Второй тип — игрок выигрывающий. Отличительной особенностью такого игрока является его интеллект, мужество. Все задания он выполняет обдуманно, взвешивая все за и против. Он готов на смерть, но вначале сделает все возможное, чтобы получить желаемое, не вредя себе. Такого игрока отличает частичное или полное знание правил: Степан догадывается, что от него требуется; Илье правила рассказала его бабушка. Зная правила, игроки легче идут на контакт и знают, что их может ожидать.

Опорной точкой в развитии игрового мотива текста являются диалоги между участниками. Во время беседы герои узнают друг друга, знакомятся с характером соперника, оценивают его шансы на успех. Беседа иногда вводится и с целью проверки лучших качеств героя (к примеру, Малахитница предлагает Степану передать ее слова приказчику). В зависимости от игровой ситуации, диалоги будут различны, или их не будет вовсе. Диалог является важной составляющей в играх-соревнованиях. В этом случае герои чаще всего пытаются подколоть друг друга, чтобы у противника появился азарт к действию. Поэтому Синюшка и Хозяйка Медной горы стараются задеть игроков «за живое», отсылая их к страху перед девушкой: «Ты не пужайся. Худою тебе не сделаю» (53) – Малахитница; «Ага! Испугался, испугался!» [(286) – Синюшка. Для большего эффекта Малахитница использует уменьшительно-ласкательные суффиксы, называя Степана «Степанушко». Данный прием обнаруживается и в фольклорных сказках. В сказке «Мужик и медведь» герой называет животное «Медведьюшко».

Однако автор сказов показывает, что азарт в играх ни к чему хорошему не приводит: все приказчики и охотники до наживы в лучшем случае остаются ни с чем, в худшем – погибают. Игрок, в первую очередь, должен попадать в игровое пространство с ясной головой, с возможностью предугадывания действий на несколько шагов вперед, чтобы выиграть.

Монолог и диалог способствуют разграничению в тексте мотива игры и ее изображения. В виду более сложной структуры, диалог используется для выявления причин, степени причастия и осведомленности персонажей в мотиве игры, тогда как монолог характерен для внешнего изображения, во время которого читатель видит только действие, поэтому фразы могут быть либо односторонние, короткие («Догони», «Не догонишь»), либо их не будет вовсе. В «Серебряном копытце» и «Огневушке-Поскакушке» демонологические существа убегают от детей, прячутся, но не говорят ни слова.

Таким образом, художественная реальность игрового поведения в сказках Бажова представляет собой систему

действий персонажей, помещенных в определенное пространство и время. Выявленный конфликт приводит к заключению договора между сторонами, а, следовательно, к игре. В том случае, когда все эти характеристики объединяются в одном эпизоде, можно уверенно говорить о наличии (или возможности) игрового мотива в данном тексте.

Литература

Бажов П.П. Сочинения: в 3 т. М.: Правда, 1976. Т. 1.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высш. школа, 1989.

Хейзинга Й. Homo Ludens. М.: «Прогресс», 1992.

Ю.Ю. Трубникова

СТИХИЯ ВОДЫ И САКРАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ В. ВУЛФ «ВОЛНЫ»

В мифопоэтическом космосе произведений крупнейшей писательницы британского модернизма В. Вулф женщины играют символическую роль жриц, поддерживающих невидимое течение жизни, отправляющих настоящие ритуалы, как бы повседневно на первый взгляд они ни выглядели. Обыденные действия наполняются неявным сакральным смыслом, если их совершает женщина, – они призваны поддержать целостность человеческого и природного бытия в хаосе современной реальности. Для того, чтобы совершать сакральные действия, героиням романов Вулф не нужны ни профессиональная подготовка, ни продвижение по иерархической лестнице – это право дано им от природы, несмотря на то, что оно не признаётся должным образом современным андроцентричным миром. Вулф последовательна в своём пересмотре позиции женщины в сакральном поле, раскрывая особенности её «глубинной полумистической жизни» [Goldman 1998: 187], что является важным аспектом художественных взглядов писательницы. Особое значение в данном контексте имеет взаимодействие фемининного и природного начал.

В романе «Волны» (1931), признанном литературоведами самым мифопоэтическим из творений писательницы [Love 1970: 195], реализуется архетипическое содержание водной стихии – вода приобретает особый статус субстанции творения, невидимой основы мироздания. Рассмотрим роль водной стихии в связи с сакральными функциями женских образов в романе.

Интерлюдии, лирические зарисовки, показывающие состояние морского пейзажа в разное время дня, предваряют каждую часть романа Вулф. В них разворачивается мистерия творения, главное действующее лицо которой, а вместе с тем и центр мироздания – девочка, несущая лампу-солнце. Женская энергия, проявленная в виде солнечной энергии, незримых волн, пробуждает мир, проникая в каждый уголок, к вечному круговороту жизни и смерти, наполняет всё сущее цветом и движением. Дж. Кэмпбелл подчёркивает, что солнечное женское божество в мифологии – почти исчезнувшее, редкое явление, наиболее ярко оно представлено только в мифе о японской богине Аматэрасу. В интерлюдиях с помощью света весь мир наполняется красками, как только солнце появляется на горизонте: море, сравниваемое с серым холстом, покрывается «густыми мазками, штрихами» [Вулф 2008: 471]¹. Море, обретая структуру и цвет, становится живым: «Волна подождет-подождет, и снова она отпрянет, вздохнув, как спящий» (471). Под лучами восходящего солнца море «стряхивает» с себя остатки темноты и вспыхивает золотом. Цветовые метаморфозы моря выражаются богатой и разнообразной палитрой: «Синие волны, зеленые волны быстрым веером накрыли берег» (482), «сине-стальная и алмазная вода» (525), «пронзительная синева» (546), «по волнам постреливало багрянцем, золотом, быстрыми стрелами, оперенными тьмой» (579). Но стоит солнцу зайти за горизонт и окружающий мир снова становится монохромным: «Волны были совсем лишены света и медленно обрушивались, как стена, серая каменная стена без единой светлой щелки» (579), «Вода вокруг старой лодки стала темной, будто кишела

¹ Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

мидиями» (580), «Волны, разбившись, большими белыми веерами устлали берег» (594). Наступление тьмы и исчезновение цветов хроматического ряда ассоциируется с умиранием, состоянием небытия, безжизненности: «Солнце зашло. Небо и море стали неразличимы» (594). Как отмечает Х. Ингман, в данном случае «трансформируется библейский миф о сотворении мира» [Ingman 2010]. Таким образом, морской пейзаж интерлюдий является порождением женского духовного начала. Миф данного сакрального ландшафта – модернистское представление о художнике-демиурге, в котором нашли выражение особенности эстетического мировоззрения Вулф.

Интерлюдии предваряют в романе так называемые «солилоги», в которых транслируются потоки сознания шестерых героев романа, «поэтов-имажистов» [Kronenberger 2003: 275], как назвал их один из современников Вулф. У Бернарда, одного из шести центральных героев, есть детское воспоминание, которое на всю жизнь врезается ему в память, всплывая в его сознании снова и снова. «Мы взбегаем по лестнице табунком, как пони, – Бернард говорил, – грохочем и топаем друг за дружкой, и потом мы по очереди войдем в ванную. Мы деремся, толкаемся, мы прыгаем на белых, жестких кроватях. Вот – моя очередь. Я иду. Миссис Констабл, препоясанная купальным полотенцем, берет свою лимонно-желтую губку, обмакивает; губка становится шоколадной; с нее капает; и, пока я стою замерев, миссис Констабл поднимает губку высоко надо мной и с силой ее выжимает. Вода стекает по желобу у меня между лопаток. Меня покалывают яркие стрелы. Я одет теплотой. Все мои сухие щелочки смочены; холодное тело согрето; течет и блестит. Вода стекает и укрывает меня, как рыбку. А теперь – горячие полотенца, и, когда растираю спину, от их шершавости кровь моя довольно урчит. Тугие, спелые образы устраиваются повыше у меня в голове; и оттуда ливнем стекает день – лес; и Элвдон; Сьюзен и голуби. День стекает, журча, по стенам моей души и становится полным, роскошным. Я кое-как натягиваю пижаму и под этим тонким покровом плыву в мелком свете, и он будто волной наброшенная мне на глаза

водная пелена. Сквозь нее, далеко и глухо, я слышу начало хора; колеса; лай; крики мужчин; церковные колокола; начало хора» (481-482).

Воспоминание относится к тому периоду детства Бернарда, когда он проводил лето вместе с друзьями, Невилом, Сьюзен, Джинни, Родой и Луисом, в одном доме. Элвэдон представляет собой хронотоп рая: дети играют в саду, открывают для себя красоту природы, и этот мир целостен, закрыт, самодостаточен, отражённый в капле воды. Здесь в зачатке содержатся «мифологические» судьбы героев, которые затем будут наполнять их жизни и сознание. Для Бернарда ключевым становится событие купания. Казалось бы, повседневная процедура купания ребёнка становится священным ритуалом за счёт того, что несёт в себе христианскую семантику. Небольшой отрывок текста нагружен религиозными мотивами. Бернард сравнивает себя с рыбкой, достаточно узнаваемым символом Христа. В свою очередь, воды крещения являются «водами преображения» (Дж. Кэмпбелл) в христианской символике и несут благодать нисхождения Святого Духа. На границе между сном и бодрствованием Бернарду будто слышатся звуки хора и колокола – приметы храмового пространства, места совершения обряда. С момента инициации Бернард «навсегда стал переимчив и восприимчив»: все ментальные процессы он ощущает буквально физически, будто его пронзают стрелами – мотив страдания плоти также отсылает к христианству. Более любопытен другой факт – в романе обряд, значимый в рамках жизненного пути Бернарда, совершает женщина, «старая миссис Констабл», хотя в христианской традиции в нём задействованы только мужчины. Миссис Констабл – персонаж хотя и эпизодический, но всё же выполняющий свою сакральную функцию. Омывая детей водой, она тем самым как бы «инициирует» их, делает причастными к вечной жизни, которую агностик Вулф представляла в виде образа бесконечного моря. В романе волны – метафора человеческой жизни: когда жизнь последнего из героев романа, Бернарда, обрывается, а его сознание, наполненное памятью о прошлом

и всех его персонажах, угасает, волны моря из интерлюдий разбиваются о берег.

Рода – одна из главных героинь романа, «вечно струящаяся нимфа ручья». Её «мучительно тонкая душа» особенно чувствует одновременно и красоту мира, и его трагическую дисгармонию, обусловленную конечностью материи, смертной природой человека. «Мифологическая судьба» Роды в романе связана с блужданием в «потусторонних» мирах воображения, фантазий, кошмаров и утратой ощущения телесности. Ещё в школьные годы, когда Рода не так остро осознавала одиночество, в её сознании рефреном звучали слова, аллюзия на стихотворение П.Б. Шелли «Вопрос»: «Я сплету венок из моих цветов, подойду, протяну руку и подарю – О! Но кому?» (498). Лирический герой стихотворения задаётся своим вопросом на лоне природы, его окружает идиллия, праздник жизни, но Рода – нимфа городская, её образ мифологизирует пространство Лондона, смысловой доминантой которого является симфония хаоса толпы, разрушения, нагнетаемого всем этим безумия, ужаса перед рухнувшей иллюзией о возможности гармонии или какой-либо твёрдой опоры. Смерть её друга Персивала разрешает вопрос Роды: Персивал – тот, кому она подарит свои цветы. Рода срывает фиалки с панели на Оксфорд-стрит и на трамвае едет к реке, чтобы совершить символический ритуал в память о погибшем друге. Стихия воды в данном случае – связующее звено между миром живых и мёртвых, что соответствует распространённым мифологическим представлениям о реке. На реке в сознании Роды «всплывает» её давняя фантазия о ласточке, далёких прудах и незыблемом столпе, что отсылает к мифу об Исиде и Осирисе, расширяя цепочку ассоциативных связей, определяющую заданность ритуального действия. «Бестелесная» Рода способна любить только несуществующий, мёртвый объект, поскольку соприкосновение с живыми людьми для неё невыносимо: «Я бросила Луиса; я боялась объятий. Как только ни уклонялась от них» (577). Рода выбирает именно то место на реке, откуда пароходы отправляются в Индию – страну, в которой умер Персивал: «В волну, которая бьется о берег, в волну, которая

белой пеной одевает землю по самому краю, я брошу мои фиалки – мой дар Персивалу» (555).

Представления Вулф о сакральной природе женских действий приобретают статус авторской универсальной формулы фемининности: в картине мира романа Вулф нет героинь столь незначительных, чтобы они не смогли осуществить природный дар «художницы жизни». Для романа «Волны» не характерна непосредственная фиксация ритуальной образности, подход Вулф скорее можно назвать ревизионистским переосмыслением мифологического сюжета или образа.

Литература

Goldman J. The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Ingman H. Religion and the Occult in Women's Modernism // The Cambridge Companion to Modernist Women Writers: Kindle Edition / ed. by M. T. Linett. New York: Cambridge UP, 2010.

Kronenberger L. New York Times Book Review, 25 October 1931 // The Critical Heritage: Virginia Woolf / ed. by R. Majumdar, A. McLaurin. N.Y.: Taylor & Francis e-Library, 2003. P. 273–275.

Love J. O. Worlds in Consciousness: Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf. Berkeley: University of California Press, 1970.

Вулф В. Волны / пер. с англ. Е. Суриц // Вулф В. Миссис Дэллоуэй. На маяк. Орландо. Волны. Флаш. Рассказы. Эссе. М.: НФ «Пушкинская библиотека»: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. С. 469–628.

Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: АСТ, 1997.

К.С. Когут

ОБРАЗ ИНОПЛАНЕТАН В ТВОРЧЕСТВЕ А.В. ИВАНОВА

Пристальное внимание литературоведов и критиков к творчеству Алексея Иванова¹ в последние несколько лет обусловлено особым ритмом его прозы, художественно воплощенном в поэтике геоистории, что уже отмечалось в ряде работ². Нас будет интересовать не столько феномен зрелого художника, сколько его ранние повести, написанные в 1990-е годы, в которых, как мы полагаем, и происходит формирование его поэтики.

Мы будем говорить о первых и, местами, несовершенных произведениях А. Иванова, однако уже в них отражены зачатки первоначальной художественной интуиции, которые найдут свое место в становлении зрелого писателя. Обращаясь к ранним фантастическим повестям, среди которых «Земля-Сортировочная» (1991), «Корабли и Галактика» (1991), нельзя не заметить, что фантастическая жанровая доминанта, выраженная постоянным повторением образов инопланетян, задает не столько сходство данных текстов, сколько их различие. Более того, мы полагаем, что именно «разность» этих произведений и будет определять логику художественного мышления автора.

Фабульная основа «*Земли-Сортировочной*» проста: поселок «Сортировка», не выделяющийся ничем среди прочих, оказывается местом пребывания внеземной цивилизации. Более того, присутствие инопланетян, на взгляд одного из жителей поселка, вписывается в «привычный» уклад жизни: «*Пришельцы у нас своими делами занимались и к людям не вмешивались*» (9)³. Фантастическая условность разворачивающихся в повести событий достигается за счет авторской иронии: первая же глава обозначает образ автора-повествователя. Его реплики завершают каждую главу, подводя итог описанным событиям в форме постскриптума: «*Я, наверна, неправильно сделал, что повистуху начел так просто. У настоящих писателей вот*

¹ Назовем наиболее крупные, на наш взгляд, работы, которые частично или полностью посвящены творчеству автора: [Абашев, Абашева 2012: 57-72], [Кукулин 2007: 302-330], [Липовецкий 2008], [Хрящева 2011: 194-198].

² См., напр.: [Абашев, Абашева 2008: 219-232], [Подлесных 2008].

³ Здесь и далее цит. по: [Иванов 2008] с указанием страниц в круглых скобках.

сначала ничево непонятна. Все кудато прячуца, грусьят, и ктото до этово погиб. Ну, ладно, у меня, может, творческая манера другая, без выкрутасов. Я четателей заинтересовать не собираюс. Не захочут так четать — сами дураки, и все. Зато у меня взаправду было» (10). Обращаясь к изображению инопланетян, автору почему-то важно подчеркнуть собственное отличие от своих современников («зато у меня взаправду было»), что дано в ироническом контексте. Однако почему акцент делается на безграмотности автора-повествователя, а главное – как это связано с его попыткой изобразить правду? Для ответа взглянемся в изображаемые им события.

Инопланетяне не просто вписываются в установившийся распорядок жизни поселка, а практически уничтожают разницу между внеземным и земным разумом, отменяют различие между «своим» и «чужим».

Герой обнаруживает, что инопланетяне могут существовать в головах людей, и сам переживает такое соединение:

– Я здесь, – моим голосом, моим языком ответил кто-то, забравшийся в мою башку, я подпрыгнул. – Погоди, дай освоиться...

– Эй, кто там?! – спросил теперь уже я.

«Не пугайся, мальчик, – прозвучал голос в моем уме. – Я майор безопасности галактической диктатории Фанфар Бабекус. Я не сделаю тебе ничего плохого».

– Какой диктатории?.. – чувствуя, что я уже где-то слышал об этом, спросил я.

«Да-да, мой друг и соратник. Наш негодный агент Дмитрий Карасев уже всем разболтал. Мы ведем справедливую войну с мятежниками, которые выступили против диктатора. А ты мне поможешь».

– Идите вы на фиг! – закричал я. – Не хочу я вам помогать! Вылезайте из меня живо!.. (47).

В процитированном фрагменте происходит первая встреча героя с инопланетянином. В контексте изображенной встречи «мерцает» социокультурная ситуация 90-х годов: несмотря на то, что фильм «Люди в черном» (1997), использующий в своей основе мысль о возможности инопланетян вселяться в людей, вышел только 6 лет спустя после написания повести, комиксы

Лоуэлла Каннингама, по мотивам которых и был снят фильм, выпускались уже с 1990 года¹.

Следует при этом понимать, что А. Иванов не дублирует фантастические сюжеты, а приближает образ инопланетян к уровню людей, тем самым уравнивая их внешний облик, делая фантастической только их номинацию. В «войне с мятежниками» нетрудно увидеть исторические реалии 90-х годов, связанные с забастовочной активностью и повышением преступности². Реальные исторические контуры приобретает и описание инопланетян:

Андроидов было штук тридцать. Они выглядели в точности как новомыквинские мужики – в сапогах или ботинках, в замасленных штанах с пузырями на коленях, в кургузых пиджаках с подвернутыми манжетами, в цветастых рубашках, расстегнутых на груди, с небритыми рожами, почти все, кто не лыс, нечесаные, и все, даже лысые, в подпитии. Короче, с виду нормальные люди (85).

Уравнивая человеческий облик с инопланетным, Иванов наделяет пришельцев теми же привычками: желанием выпить. «Только вот пьянь они изображали чуть-чуть не так». Однако это не мешает автору-повествователю сделать вывод: «...с виду нормальные люди».

Перед нами не просто соединение реального и фантастического планов, привычных для жанра фантастической повести. В «Земле-Сортировочной» оба плана «накладываются» друг на друга по принципу монтажа, потому повествование постоянно колеблется между изображением жизнеподобных картин и вымыслом, причем ни один из этих полюсов не оказывается завершенным. Отметим, что оборотничество здесь не является миромоделирующей доминантой, а выступает художественным приемом, создающим некоторое колебание в повествовательной структуре: милиционер Лубянкин является одновременно и человеком, и инопланетянином, который также

¹ Более того, научно-фантастическая кинокартина «Звездные войны», включающая в себя 6 фильмов, выходила уже с 1977 года, а пик популярности пришелся именно на 90-е годы, когда уже была снята оригинальная трилогия (4–6 фильмы).

² См. об этом: [Кацва 2003: 238-242].

является милиционером, но уже не на Земле, а в своей Вселенной.

С одной стороны, перед нами ориентация повествователя на устный «сказ», что является чертой жанра фантастической повести¹. С другой – рассказчик стремится зафиксировать то, как всё было «взаправду», т. е., пытается записать историю Сортировки. У автора-повествователя особое отношение к истории: она для него имеет особую ценность: *«Короче, в стране о нашей истории мало знают, и я решил написать ее ну типа как повесть научно-фантастическую»* (7). Внимание к истории, «мерцающее» на страницах повести, является тем импульсом, который уже затем обернется в творчестве зрелого художника целой поэтикой, основанной на особом чувстве родной земли как истории: в романах «Географ глобус пропил», «Сердце Пармы» история будет проявлена событиями и судьбами, память о которых хранит пространство. Однако в «Земле-Сортировочной» история еще не рассказана и не записана. Нет и пространства, за которым эта история должна закрепиться. Однако сама попытка художественно воссоздать историю никому неизвестного села Сортировка уже является знаком начала зарождения уникального авторского стиля, поисков поэтики, адекватной его эстетическому замыслу. Образы инопланетян и – шире – внеземной цивилизации как бы расширяют диапазон этого поиска: автор ищет «свое» пространство не только на планете Земля, а во всей Галактике в целом. Наиболее существенно это будет проявлено в другой повести.

«Корабли и Галактика» представляют собой новый этап авторской саморефлексии. Если в «Земле-Сортировочной» А. Иванов занимается конструированием своего фантастического сюжета, то в «Кораблях и Галактике» он вглядывается в эту фантастику, открывает в ней ту самую

¹ «...Образуются некоторые жанровые черты, присущие фантастической повести. Это, во-первых, установка на устную речь, на устный „сказ“, охотнее и чаще, чем на письменную, литературную в собственном смысле форму» [Измайлов 1973: 140].

незаписанную никем историю. И именно здесь художник совершит первые важные шаги в уяснении ее смысла.

Фантастический сюжет остается тем же, но перемещается в открытый космос, где стирается граница между инопланетянами и людьми. Образовывая империи, люди и пришельцы также уничтожили разницу между «своим» и «чужим»: человек для пришельца такой же инопланетянин, как и пришелец для человека. Однако А. Иванов уже перестает столь внимательно вглядываться в жизнь инопланетян, его интересует разница между ними. Об этом свидетельствует уже начало повести, где герой по имени Навк пытается починить космический корабль перед нашествием враждебных им пожирателей металла дьярв. Караван, не желающий рисковать, теряя время на починку, бросает корабль. Однако в данной ситуации Навк предпочитает остаться с кораблем, нежели продолжить путь с караваном. Чем обоснован его выбор?

Понимаете, этот корабль очень древний. Для нас, для людей, он представляет историческую ценность. Нельзя его бросить здесь! Я сумею починить его за три часа, я немного разбираюсь в этом...

– Понятие «историческая ценность» в моей памяти не содержится, – бесстрастно ответил лидер-механоид (284).

Перед нами одно из самых емких определений разницы между людьми и пришельцами, определяющее приемы моделирования образов инопланетян в фантастических повестях А. Иванова: несмотря на внешнюю идентичность, оборотничество, пришельцам чужды те ценности, которые ощущает человек. Например, «историческая ценность». Переживший не одно странствие по космосу и не одну битву корабль оказывается для героя важнее, чем судьба всего каравана и, что немаловажно, собственная жизнь. Ведь именно этим выбором Навк обрекает себя на нелегкое путешествие по Галактике.

В ходе этого путешествия герой открывает для себя суть исторической ценности. Странствуя от одной планеты к другой, он обнаруживает на каждой из них следы настоящей истории:

Вся Мгида была многотысячелетним некрополем, где обрели покой и последний приют столько кораблей и капитанов, что это не вмещалось

в сознание. Время заносило их песками, их оплетала прань и точила вода, металл ржавел и рассыпался, истлевали тела, но сам воздух, напоенный запахом вечности, хранил память обо всех, кого поглотила Мгида. В дымке этой вечности перед застывшими ликами былых эпох измученные души переставали ныть, отпуская боль, израненные сердца прекращали метаться в груди, словно птицы, попавшие в ловушку (469).

Никому не известная земля Мгиды начинает «дышать» своей многотысячелетней историей, которая ощущается даже в воздухе: «воздух ... хранил память обо всех...» Мощнейшая энергия истории, заключенная в бесконечном потоке судеб, не только превратила Мгиду в «некрополь», а заново оживила планету так, что души умерших сумели «отпустить боль». Но память об их жизнях никуда не делась:

Навк и Дождилика шли сквозь прань, и словно вся история Галактики, разбитая на фрагменты и смешанная беспорядочной мозаикой, проплывала перед их глазами. Одни события были знакомыми, ясными, другие же непонятными, странными; что-то пугало, что-то манило; сердце то застывало в смутной печали перед тенями ушедших времен или же вдруг пело, точно при звуке слов старой и давно любимой сказки. Бесконечная вереница судеб, страстей характеров, событий каждый раз завершалась одним и тем же – смертью и покоем в прани...» (473).

Несмотря на то, что герои увидели не всю планету, а только ее леса («прань»), эти леса пробудили в их душах ощущение непреходящих ценностей прошлого, содержащихся в недрах этой древней земли. Невольно напоминая читателю географа Служкина и его учеников из романа «Географ глобус пропил», они также отправляются в далекий путь-странствие, словно в тайгу, чтобы понять для себя самое главное так, что «сердце то застывало ... или же вдруг пело». В этот момент герои проживают сразу множество жизней: собственная судьба окликается памятью этих мест.

Навк поймет, что *«от смутного величия этого неумолимого исхода душа содрогалась, освобождаясь от груза лживых трагедий»* (473). Однажды ощутив дыхание великого прошлого, человек не сможет забыть его. Та же мысль перейдет

в роман «Географ глобус пропил» спустя несколько лет: Служкин, находясь в тайге с учениками, поймет ту же истину: *«Здесь жили великие народы, о которых человечество уже давно забыло. Здесь были крепости, каналы, капища. Были князья, жрецы, звездочеты, поэты. Шли войны, штурмами брали города, могучие племена насмерть дрались среди скал. Все было. И прошло»* [Иванов 2009: 292]. Однако сходство это достаточно условное. В «Кораблях и Галактике» А. Иванов, несомненно, приближается к геоисторической поэтике, заявленной в его последующих романах. Следует уточнить, что приближение это достаточно неявное, связанное с первым художественным импульсом, обозначающим первые авторские поиски индивидуального стиля. Но для того, чтобы космоистория (история космоса) локализовалась в геоисторию (историю земли), автор и пытается найти нужный ему угол зрения на прошлое. Этим и обусловлены его фантастические сюжеты, наполненные образами инопланетян, андроидами, механоидами и людьми.

Таким образом, поэтика зрелого А. Иванова формируется не только в «подготавливающих» поэтику геоистории текстах («Общага-на-Крови», «Географ глобус пропил»), а заявляет о себе уже с самых первых произведений. Тиражирование фантастических сюжетов, установка на развлекательность здесь соединены с напряженным внутренним поиском авторского «я». Результатом этого поиска становится опора на прием оборотничества: человек и инопланетянин постоянно меняются местами. Однако чем ближе автор всматривается в образы инопланетян, тем очевиднее становится и их различие: «историческую ценность» имеет отнюдь не инопланетянин, а человек, ибо он способен ощутить даже чужую ему землю как историю, способную заставить душу содрогнуться. Автор ищет то пространство и тех героев, которые отвечали бы его историческому видению, а точнее те образы, в которых оно смогло бы преломиться как геоисторическое. Художественной реализацией этих поисков становится космоистория как первый шаг автора к формированию геопэтики, оформившейся в поздних произведениях писателя.

Литература

Абашев В.В., Абашева М.П. Поэзия уральского пространства в прозе Алексея Иванова // Абашев В.В. Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики: учеб. пособие. Пермь: Перм. гос. нац. иссл. ун-т, 2012. С. 57-72.

Абашев В.В., Абашева М.П. Чужие сны о Мяндаше (конспект о поэтике Алексея Иванова) // Семантическая поэтика русской литературы. К юбилею профессора Наума Лазаревича Лейдермана: сб. науч. тр. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2008. С. 219-232.

Измайлов Н.В. Фантастическая повесть // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / под ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1973.

Иванов А.В. Географ глобус пропил. СПб.: Азбука-классика, 2009.

Иванов А.В. Земля-Сортировочная: сборник повестей. СПб.: Издательство «Азбука-классика», 2008.

Кацва А. Россия 1990-х: Протестное движение // Отечественные записки. 2003. № 3. С. 238-242.

Кукулин И. Героизация выживания // НЛЮ. № 86. 2007. С. 302-330.

Липовецкий М.Н. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: НЛЮ, 2008.

Подлесных А.С. Геопоэтика Алексея Иванова в контексте прозы об Урале: дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2008.

Хрящева Н.П. Мотив образования в архитектурном тексте романа А. Иванова «Блуда и МУДО» // Литература сегодня: знаковые фигуры, жанры, символические образы: материалы XV научно-практической конференции словесников. Екатеринбург, 2011. С. 194-198.

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

А.А. Прегерт

ДИСКУССИЯ О СМЫСЛЕ НАЗВАНИЯ КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И АСПЕКТЫ

Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» традиционно находится в центре внимания исследователей. Однако до сих пор целый ряд вопросов, связанных с интерпретацией грибоедовского замысла, остается недостаточно проясненным. В литературоведении не затихают дискуссии по вопросам о специфике жанра произведения, смысле его названия.

Споры разгорелись уже в момент знакомства читателей с текстом пьесы. Характерно, что в центре дискуссий сразу оказывается проблема ума, заявленная в названии. Сам Грибоедов был вынужден объяснять свой замысел. В письме П.А. Катенину, своему давнему соавтору, он пишет: «Ты находишь главную погрешность в плане. Мне кажется, что он прост и ясен по цели и по исполнению; девушка, сама не глупая, предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас грешных был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека); и этот человек, разумеется, в противоречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих...» [Грибоедов 1959: 557]. В простом и ясном, на первый взгляд, высказывании уже заключается целый ряд вопросов: с одной стороны, конфликт разворачивается между «здравомыслящим» героем и «25 глупцами», причем противостояние Чацкого «окружающим» почему-то «само собой разумеется», между тем, с другой стороны, «не глупая» девушка почему-то предпочитает «умному» «дурака». Следовательно, «умный» Чацкий оказывается противопоставлен не только «окружающему его обществу», но и «не глупой» Софье?

Восприятие пьесы первыми читателями оказалось не однозначным. А.С. Пушкин в письме А. Бестужеву от 25 января 1825 года пишет следующее: « <...> в комедии Грибоедова “Горе от ума” кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов.

А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, проведенный несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями» [Пушкин 1926: 115]. Пушкин решительно отказывает в уме самому Чацкому: «Все что говорит он – очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека — с первого взгляда знать с кем имеешь дело и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подоб.» [Там же: 115].

Во многом близок позиции Пушкина В.Г. Белинский, писавший в 1839 году в статье «Горе от ума» следующее: «Это просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит. Неужели войти в общество и начать всех ругать в глаза дураками и скотами значит быть глубоким человеком? <...> Это новый Дон-Кихот, мальчик на палочке верхом, который воображает, что сидит на лошади... Глубоко верно оценил эту комедию кто-то, сказавший, что это горе, – только не от *ума*, а от *умничанья*. Искусство может избрать своим предметом и такого человека, как Чацкий, но тогда изображение долженствовало бы быть объективным, а Чацкий лицом комическим; но мы ясно видим, что поэт не шутя хотел изобразить в Чацком идеал глубокого человека в противоречии с обществом, и вышло бог знает что» [Белинский 1958: 184].

Оговоримся, что позднее Белинский заметно скорректирует свою оценку пьесы в целом, увидит в ней пример истинно художественной комедии: «Высочайший образец такой комедии имеем мы в “Горе от ума” – этом благороднейшем создании гениального человека, этом бурном, дифирамбическом излиянии желчного, громового негодования при виде гнилого общества ничтожных людей, в души которых не проникал луч божьего света, которые живут по обветшалым преданиям старины, по системе пошлых и безнравственных правил, которых мелкие цели и низкие стремления направлены только к призракам жизни – чинам, деньгам, сплетням, унижению человеческого достоинства и которых апатическая, сонная

жизнь есть смерть всякого живого чувства, всякой разумной мысли, всякого благородного порыва <...> “Горе от ума” имеет великое значение и для нашей литературы и для нашего общества» [Там же: 191-193]. Как видим, Белинский высоко оценивает обличительный пафос комедии в целом, подчеркивает мастерство драматурга в обрисовке характеров, однако, не выделяет образ Чацкого в качестве основного носителя обличительной идеи. Очевидно, критик до конца сохраняет сдержанность в отношении оценки ума главного героя и предпочитает не акцентировать на данной проблеме внимание читателя своих статей.

Еще более резко высказывался М.А. Дмитриев на страницах журнала «Вестник Европы» (1825, № 6), называя Чацкого «сумасбродом» и заявляя, что «все смешное – на стороне Чацкого» [Дмитриев 1825]. Таким образом, Дмитриев исключает из сферы «смешного» фамусовское общество и косвенно именно с ним связывает представление об «умном» поведении: «Г. Грибоедов хотел представить умного и образованного человека, который не нравится обществу людей необразованных. Если бы комик исполнил сию мысль, то характер Чацкого был бы занимателен, окружающие его лица – смешны, а вся картина забавна и поучительна! Но мы видим в Чацком человека, который злословит и говорит все, что ни придет в голову; естественно, что такой человек наскучит во всяком обществе, и чем общество образованнее, тем он наскучит скорее!» [Там же].

В защиту Чацкого решительно выступили критики, близкие к декабристским кругам. Так, О. Сомов («Сын отечества», 1825, № 10, стр. 177—195) возражает М.А. Дмитриеву: «Г. Грибоедов, сколько мог я постигнуть цель его, вовсе не имел намерения выставять в Чацком лицо идеальное: зрело судя об искусстве драматическом, он знал, что существа заоблачные, образцы совершенства, нравятся нам как мечты воображения, но не оставляют в нас впечатлений долговременных и не привязывают нас к себе. Он знал, что слабость человеческая любит находить слабости в других и охотнее их извиняет, нежели терпит совершенства, служащие ей как бы укором. Для сего он представил в лице Чацкого умного,

пылко и доброго молодого человека, но не вовсе свободного от слабостей: в нем их две, и обе почти неразлучны с предполагаемым его возрастом и убеждением в преимуществе своем перед другими. Эти слабости – заносчивость и нетерпеливость. Чацкий сам очень хорошо понимает (и в этом со мною согласится всяк, кто внимательно читал комедию «Горе от ума»), что, говоря невеждам о их невежестве и предрассудках и порочным о их пороках, он только напрасно теряет речи; но в ту минуту, когда пороки и предрассудки трогают его, так сказать, за живое, он не в силах владеть своим молчанием: негодование против воли вырывается у него потоком слов, колких, но справедливых. Он уже не думает, слушают и понимают ли его, или нет: он высказал все, что у него лежало на сердце, – и ему как будто бы стало легче. Таков вообще характер людей пылких, и сей характер схвачен г. Грибоедовым с удивительною верностью» [Сомов 1958: 21-22]. Как видим, Сомов замечает сложность, неоднозначность характера Чацкого: наличие слабостей, свойственных пылкой, эмоциональной натуре героя, по мнению автора статьи, вовсе не означает отсутствия в нем ума. Расходятся Сомов и Дмитриев и в оценке фамусовского общества, сути отношений между его представителями и Чацким: «Положение Чацкого в кругу людей, которых г. критик так снисходительно принимает за *людей совсем не глупых, но необразованных*, прибавим — набитых предрассудками и закоснелых в своем невежестве (качества, вопреки г. критику, весьма в них заметные), положение Чацкого, повторю, в кругу их тем интереснее, что он видимо страдает от всего, что видит и слышит. Невольно чувствуешь к нему жалость и оправдываешь его, когда он, как бы в облегчение самому себе, высказывает им обидные свои истины. Вот то лицо, которое г. Дмитриеву угодно называть сумасбродом, по какому-то благосклонному снисхождению к подлинным сумасбродам и чудакам. Хотя в этом случае я, по совести, не понимаю его цели, но охотно предполагаю самую похвальную» [Там же: 22].

Полемизирует с Дмитриевым и В.Ф. Одоевский («Московский телеграф», приложение, 1825, № 10, С. 1-12). По мнению критика, Дмитриев «жестоко ошибся» в характере

главного действующего лица: «Правда, комик изображает нам в Чацком человека умного и образованного, но не в том смысле, как вы это понимаете; в Чацком комик не думал представить идеала совершенства, но человека молодого, пламенного, в котором глупости других возбуждают насмешливость, наконец, человека, к которому можно отнести стих поэта:

Не терпит сердце немоты.

Если бы вы с сей точки зрения посмотрели на характер Чацкого, тогда бы увидели, что он составляет совершенную противоположность с окружающими его лицами и что одна сторона оттеняет другую: что в одной видна сила характера, презрение предрассудков, благородство, возвышенность мыслей, обширность взгляда; в другой слабость духа, совершенная преданность предрассудкам, низость мыслей, тесный круг суждения» [Одоевский 1825]. Как видим, с точки зрения Одоевского, наличие в поведении Чацкого моментов нелепых, смешных не является основанием для отказа герою в уме. Чацкий – сложный образ, представляющий собой органический сплав множества психологических свойств.

Для полноты картины следует упомянуть и о двух статьях А.И. Писарева, попытавшегося дать отпор и Сомову, и Одоевскому («Вестник Европы» № 10 и № 23/24 за 1825 год). В целом поддержав Дмитриева в оценке образа Чацкого, Писарев видит основной недостаток пьесы в непродуманности общей организации действия: «Можно выкинуть каждое из сих лиц, заменить другим, удвоить число их – и ход пьесы останется тот же. Ни одна сцена не истекает из предыдущей и не связывается с последующею. Перемените порядок явлений, переставьте нумера их, выбросьте любое, вставьте что хотите, и комедия не переменится. Во всей пьесе нет *необходимости*, стало быть, нет *завязки*, а потому не может быть и *действия*» [Писарев 1825]. Очевидно, Писарева смутило отсутствие прямо выраженной в логике сюжета пьесы авторской позиции, что и давало простор для дискуссии о характерах героев. Аналогичные упреки высказал в адрес Грибоедова и Катенин. Драматург ответил своему старому товарищу и соавтору следующее: «Пишу для подобных себе, а я, когда по первой сцене угадываю десятую:

раззеваюсь и вон бегу из театра <...> Я как живу, так и пишу свободно и свободно» [Грибоедов 1959: 557-558].

Как видим, уже в сам момент знакомства читающей публики с пьесой Грибоедова вспыхнула полемика о характере главного героя, о понимании драматургом категории ума, о том, к кому из персонажей приложимо определение «умный», в чем смысл «горя», переживаемого Чацким. Очевидно, что причиной споров послужила специфическая форма выражения авторской позиции – отсутствие привычных прямых ее деклараций, например, в монологах положительного персонажа – «рупора авторских идей.

Новый этап полемики вокруг интересующей нас проблемы ознаменован статьей И.А. Гончарова «Миллион терзаний». Ее автор прямо заявляет, что считает Чацкого единственно положительно умным человеком в пьесе: «Грибоедов, из отеческой любви к своему герою, польстил ему в заглавии, как будто предупредив читателя, что герой его умен, а все прочие около него не умны» [Гончаров 1958: 249]. Фактически открыто проводя параллели между Чацким и декабристами, Гончаров полагает, что роль подобных людей в истории одновременно «страдательная» и «победительная», поскольку они являют собой тип «обличителя» всего отжившего, заглушающего новую, «свободную» жизнь. Такие герои обычно оказываются сломленными количеством старой силы, но их дело в перспективе побеждает. Появление Чацких неизбежно «при каждой смене одного века другим», «каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого». Таким образом, Гончаров склонен акцентировать конкретно-исторический аспект образа Чацкого, прямо сопоставляя его с деятелями декабристского движения, но указывает и на вневременное значение образа, воплощающего в себе специфический психологический тип деятеля, возникающий в каждый кризисный исторический момент. Рассуждения Гончарова казались бы вполне убедительными и основательными, если бы Грибоедов остановился на первоначальном варианте названия пьесы – «Горе уму». Но объяснения тому, почему именно ум оказывается причиной

«горя», согласно окончательному варианту названия, статья Гончарова не дает.

С еще большей интенсивностью споры о замысле Грибоедова разгорелись в XX веке.

Прежде всего, многих литературоведов озадачивает вопрос о причинах, по которым Грибоедов изменил первоначальный вариант названия «Горе уму» на окончательный «Горе от ума». Б.А. Кичикова полагает, что таким образом драматург акцентировал в своем произведении вневременной, общечеловеческий аспект проблематики: «Формула “Горе от ума” – как бы стукот древнего изречения: “Во многой мудрости многая печаль...”» [Кичикова 1996: 150]. При этом категория ума оказывается в ее работе соотнесенной исключительно с образом Чацкого.

А. Кузичева в своих размышлениях об изменении названия пьесы приходит к следующему выводу: «Горе уму, все понимающему, все чувствующему. Еще больше горя тому, в кого вложен такой ум и такое сердце. Это уже горе от ума» [Кузичева 1995: 19]. Именно таким умом, по ее мнению, обладает Чацкий.

Более конкретен в своих размышлениях об исторических корнях характера грибоедовского героя Н.К. Пиксанов, назвавший пьесу «комедией о декабризме» [Пиксанов 1934: 19]. Данный аспект подробно разработан в работе С.М. Петрова, по мнению которого, Грибоедов впервые в русской литературе раскрыл национально-исторические истоки русского освободительного движения 1820-х годов, раскрыл обстоятельства формирования декабристского типа личности [Петров 1981: 26]. Ю.М. Лотман внимательно проанализировал особенности поведения героя и увидел в них характерные приметы ранних декабристских деятелей [Лотман 1975: 25-39].

Конкретно-исторический аспект интересующей нас проблемы поднимают в своих работах В.Н. Орлов, Л.Л. Шестакова, Э.Г. Бабаев. Так, В. Н. Орлов указывает, что сама проблема ума, заявленная в заглавии пьесы, в грибоедовское время была весьма актуальна и осмыслялась очень широко: Грибоедов отразил в своей комедии процесс крушения просветительских идей – наследия XVIII века, драматург

выстраивал конфликт в своей пьесе, «учитывая опыт истории и постигая реальные противоречия своего времени» [Орлов 1945: 26-27]. Таким образом, по мнению исследователя, проблема ума – это проблема «вообще интеллектуальности, просвещения, культуры» [Орлов 1945: 22]. Определение «умный» в то время ассоциировалось, прежде всего, с людьми передовых убеждений, такого человека и изобразил в своем произведении Грибоедов. Продолжая мысль И.А. Гончарова, В.Н. Орлов видит сущность «ума» Чацкого в том, что он «начинает новый век – и в этом все его значение и весь его “ум”» [Орлов 1945: 24].

Э.Г. Бабаев развивает идеи В.Н. Орлова, заявляя следующее: «XVIII век, век Просвещения, создал настоящий “культ разума”, полагая, что выше “высокого ума” может быть лишь еще более высокий ум, именуемый Гением» [Бабаев 1995: 22]. Признаки гениальности исследователь видит в образе Чацкого, однако всей логикой сюжета драматург доказывает уязвимость, а порой и беспомощность гения.

В.П. Мещеряков также ищет корни характера Чацкого в социально-исторических обстоятельствах: «Герой Грибоедова воспитывался на идеалах века Просвещения и верил в то, что разум и гуманные чувства могут преобразовать мир» [Мещеряков 1987: 38]. Однако проблематика пьесы видится исследователю более сложной: «“Ум” приносит “горе” и Чацкому, и фамусовскому обществу» [Мещеряков 1987: 34]. Таким образом, по мысли литературоведа, проблема ума ставится в пьесе очень широко: речь идет не только о судьбе конкретного «умного» человека, но и о самом значении категории «ум», о роли, которую играет «ум» в жизни общества в целом.

Наконец, Л.Л. Шестакова, тщательно рассмотрев лексические средства грибоедовской пьесы, связанные с семантикой ума, подводит нас к пониманию того, что фактически у каждого из персонажей пьесы имеется свое представление об уме, чего нельзя не учитывать при анализе смысла названия комедии [Шестакова 1995: 51-58].

Иной поворот в проблематике, заявленной названием пьесы, видит А.М. Баженов, полагающий, что причина горя Чацкого в том, что его ум – не русский, но «результата того

самого “покорения нас французами”, которое спровоцировал просвещенный век» [Баженов 1997: 20]. По мнению исследователя, причина столкновения героя с фамусовской Москвой кроется не в социальном противостоянии, а в мировоззренческой несовместимости. Аналогичные рассуждения находим у А.П. Ланщикова, полагающего, что Чацкий за три года «болтания по свету <...> утратил московский стиль, и конфликт комедии вовсе не в борьбе нового со старым, а в несовместимости стиля с бесстильем» [Ланщиков 1997: 32]. Такой поворот дискуссии открывает перспективу выхода на жанровую специфику пьесы, поскольку, согласно позиции А.П. Ланщикова, Чацкий не только не трагический герой, но даже не комический, а «комедийный» [Ланщиков 1997: 36].

Как видим, расхождения в трактовке образа Чацкого во многом обусловлены тем, какое значение вкладывают исследователи в название пьесы, в частности, в понятие «ум».

Еще более дискуссионными в свете интересующей нас проблемы оказываются образы других персонажей, в частности, Софьи и Молчалина.

Так, Б.А. Голлер считает именно Софью главным сюжетобразующим персонажем комедии: «Это она – Софья – держит банк в этой игре. А все остальные персонажи – в том числе Чацкий (“главное лицо”), и Молчалин, и Скалозуб, и бабушка Фамусов – зависят от ее игры. “Горе от ума” – это пьеса Софьи» [Голлер 1988: 120].

А.Е. Горелов видит в Софье интеллектуального противника Чацкого: «Грибоедов воздал должное сильному характеру Софьи, поэтому избрал ее антагонистом Чацкого-декабриста» [Горелов 1961: 20]. Исследователь утверждает, что Софья «в силу молодой неуравновешенности характера внешне развивается как тип независимый от обоих лагерей» [Горелов 1961: 23].

Несколько иначе понимает характер Софьи Э.Г. Бабаев. Он указывает на противоречия, возникающие между ее именем и поступками: казалось бы, встреча «высокого ума» и «премудрости» должна была завершиться счастьем, но так не

случилось, в итоге «притча о разуме» осталась без нравоучения и без разгадки [Бабаев 1995: 23].

Влюбленность Софьи в Молчалина часто объясняют ее увлеченностью сентиментальными романами, которые уводили далеко от действительности [Петров 1981: 38]. М.В. Нечкина, однако, ищет причину в психологических тонкостях любовного чувства. По ее мнению, Софья «выдумала своего Молчалина по контрасту с уехавшим, бросившим ее ради поисков ума Чацким. Молчалин – это Чацкий наоборот» [Нечкина 1977: 292]. Таким образом, «горе» «умной» Софьи также оказывается дискуссионной проблемой.

В число «умных» героев А.М. Баженов включает и Молчалина, умеющего скрыть свое истинное лицо под масками, которых у него целый набор, поскольку для каждого собеседника выбирается особая маска [Баженов 1997: 19]. Н.К. Пиксанов видит в персонаже историческую перспективу: «Молчалин – представитель той разночинной бюрократии, которая становилась сильной и властной» [Пиксанов 1934: 46]. Об уме героя говорит его быстрый служебный рост, овладение светским лоском, житейским тактом. Со своей ролью он справляется легко.

Размышления об уме Софьи и Молчалина наталкивают нас на вопрос: а следует ли исключать из числа «умных» остальных персонажей пьесы?

Еще один аспект возможных размышлений намечен в трудах А. Кузичевой, А.П. Ланщикова, Б.А. Кичиковой. Они ставят вопрос о вневременном, общечеловеческом значении названия пьесы и заявленной в нем темы «ума».

Таким образом, начавшаяся еще в XIX веке дискуссия о смысле названия грибоедовской комедии до сих пор остается не завершенной, чем и обусловлена необходимость специального анализа пьесы в интересующем нас аспекте.

Литература

Бабаев Э.Г. Притча о разуме // Русская речь. 1995. № 1. С. 22-27.

Баженов А.М. К тайне «горя»: идеи и образы комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Литература в школе. 1997. № 2. С. 24-35.

Белинский В.Г. «Горе от ума». Комедия в четырех действиях, в стихах. Сочинение А.С. Грибоедова: Второе издание С.-П.-бург. 1839 // А.С. Грибоедов в русской критике: Сборник ст. / сост., вступ. ст. и примеч. А.М. Гордина. М.: Гослитиздат, 1958. С. 111-190.

Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // А.С. Грибоедов в русской критике. М.: Гослитиздат, 1958. С. 191-193.

Голлер Б.А. Драма одной комедии // Вопросы литературы. 1988. № 1. С. 109-145.

Гончаров И.А. «Мильон терзаний»: (Критический этюд): «Горе от ума» Грибоедова. – Бенефис Монахова, ноябрь, 1871 г. // А.С. Грибоедов в русской критике. С. 243-277.

Горелов А.Е. Горе уму: А.С. Грибоедов // Горелов А.Е. Очерки о русских писателях: литературная критика. Л.: Сов. писатель, 1961.

Грибоедов А.С. Письмо Катенину П.А., <первая половина января — 14 февраля 1825> // Грибоедов А.С. Сочинения / подг. текста, предисл. и коммент. В. Орлова. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. С. 777-782.

Дмитриев М.А. <Из статьи «Замечания на суждения “Телеграфа”>. URL: http://sobolev.franklang.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=65:---q--q&catid=29:2011-02-12-20-11-13&Itemid=8 (дата обращения: 20.10.2014).

Кичикова Б.А. Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова // Русская литература. 1996. № 1. С. 138-150.

Кузичева А. «Горе от ума» или горе уму: о пьесе А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Книжное обозрение. 1995. № 3. С. 19-25.

Ланицов А.П. «Горе от ума» как зеркало русской жизни // Литература в школе. 1997. № 5. С. 31-43.

Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л.: Наука, 1975. С. 25-39.

Мещеряков В.П. А.С. Грибоедов: жизнь и творчество // Грибоедов А.С. Сочинения в стихах. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 5-50.

Нечкина М.В. Грибоедов и декабристы. М.: Худож. литература, 1977.

Одоевский В.Ф. Замечания на суждения Михаила Дмитриева о комедии «Горе от ума». URL: http://dugward.ru/library/odoevskiy_v_f/odoevskiy_zamechania_na_sujdenia.html (дата обращения: 20.10.2014).

Орлов В.Н. Грибоедов // Грибоедов А.С. Сочинения. Л.: ГИХЛ, 1945. С. 26-27.

Петров С.М. «Горе от ума» – комедия А.С. Грибоедова. М.: Просвещение, 1981.

Пиксанов Н.К. Грибоедов. Исследования и характеристики. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.

Писарев А.И. Несколько слов о мыслях одного критика и о комедии «Горе от ума». URL: http://az.lib.ru/p/pisarew_a_i/text_0050.shtml (дата обращения: 20.10.2014).

Пушкин А.С. Письмо Бестужеву А.А., [после 25 января 1825 г. Михайловское] // Пушкин А.С. Письма / под ред. и с примеч. Б.Л. Модзалевского. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926. Т. 1: Письма, 1815-1825. С. 114-115.

Сомов О.М. Мои мысли о замечаниях г. Мих. Дмитриева на комедию «Горе от ума» и о характере Чацкого // А.С. Грибоедов в русской критике. С. 18-28.

Шестакова Л.Л. «Рукой Грибоедова ... водил сам русский язык»: о комедии Грибоедова «Горе от ума» // Русский язык в школе. 1995. № 1. С. 51-58.

Сентякова М.И.

РУССКИЙ ВОДЕВИЛЬ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: К ВОПРОСУ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЖАНРА

Жанр водевиля, характеризующийся, по всеобщему признанию, легким, незатейливым и шутивным характером

интриги, достаточно непросто осваивался русскими драматургами XIX века. Активно развивающийся во Франции второй половины XVII-XVIII вв., водевиль далеко не сразу проявляет себя как самостоятельный жанр в русском литературном процессе 1810-х годов. Одновременно в нескольких разновидностях этот жанр был представлен в творчестве писателей и на театральной сцене: как оригинальный водевиль на русскую тему; как пьеса, переведенная с французского языка; пьеса с французским сюжетом, переделанным на русский лад. Каждое из этих явлений вызывало неоднозначную реакцию зрителей, читателей и критиков.

По наблюдениям М.Н. Сербул, освоение этого жанра, с одной стороны, усложнялось его связью с традициями народного театра (комедия дель арте), гибкой и изменчивой структурой, вследствие чего водевиль оказался «вне жанровой системы классицизма» [Сербул 1989]; с другой стороны – острой постановкой вопроса национальной самобытности в развитии русского театра начала XIX века. В связи с этим в рецензиях и разборах того времени разговор о водевиле заходил наряду с размышлениями о современной русской комедии, ориентированной на показ национальных нравов, насыщенной национальным колоритом, обращенной к русской истории. Предпринимались попытки определить своеобразие водевиля и через другие, уже освоенные жанры, например, через интермедию, мелодраму, фарс. По мнению М.Н. Сербул, в течение первых десятилетий XIX века водевиль «буквально растворен в других жанрах – он словно демонстрирует возможность быть любым жанром» [Сербул 1989].

Популярность водевиля в период 1810-1850 годов несомненна. «Ранний» русский водевиль, согласно периодизации М.М. Паушкина, был представлен в России произведениями А.А. Шаховского, Н.И. Хмельницкого, А.И. Писарева и Я.Н. Толстого. Второй период – водевилями Ф.А. Кони, Д.Т. Ленского, П.А. Каратыгина, Н.А. Некрасова, Григорьевых (П.И., П.Г.), Н.И. Куликова и В.А. Соллогуба.

Обилие водевилей в первой половине XIX века по-разному оценивается литературоведами. Серьезного внимания

заслуживает мнение исследователя Т.С. Шахматовой. Соглашаясь с коллегами, рассматривающими период 1810-1840 гг. как время «засилья» «водевиля и мелодрамы на русской сцене», Т.С. Шахматова полагает, что «поэтика и художественный мир водевиля <...> оказались наилучшим образом приспособлены к требованиям сценичности и отвечали ожиданиям и запросам массового зрителя». С другой стороны, жанр водевиля, максимально использующий возможности театральных приемов и средств, был привлекателен и для серьезных писателей. Так, например, в 1817 году А.С. Грибоедовым в соавторстве с А.А. Шаховским и Н.И. Хмельницким была написана пьеса «Своя семья, или Замужняя невеста». Позднее, в начале 1840-х годов Н.А. Некрасовым (под псевд. Н. Перепельский) создан водевиль «Вот что значит влюбиться в актрису». Т.С. Шахматова полагает: «Стремясь придать своим пьесам занимательность, обеспечить их успех у публики, поиграть с ожиданиями зрителя, элементы водевиля и мелодрамы использовали Н. Гоголь, И. Тургенев, А. Чехов и др. Многие драматурги сознательно проходили школу водевильного <...> письма, стремясь глубже познать законы сцены» [Шахматова 2009].

Наряду с освоением водевиля были предприняты попытки изучения этого жанра; нередко особенности водевильной поэтики пытались описать сами драматурги. Так в 1808 году А.А. Шаховской характеризует водевильный жанр по его ведущей функции драматического фельетона («драматической шутки») [Сербул 1989]. Важной вехой в утверждении и осмыслении водевиля в русской литературе стала статья В.Г. Белинского «В тихом озере черти водятся. Старая русская пословица в лицах и в одном действии. Федора Кони» (1834). Литературный критик определил водевиль как «род, созданный французами, понятный для французов и прекрасный у французов; это их собственность, их добро, их достояние, и он имеет у них глубокий смысл». Иронически оценивая так называемые «переделки или переломки французских водевилей», В.Г. Белинский отмечал, что и «наша русская жизнь может доставить истинному таланту неистощимый рудник материалов для народного водевиля». Определяя сущность

водевиля, критик акцентировал внимание на том, что жанр, противопоставлен высокой драме, ориентирован на семейную сферу. Водевиль, по В.Г. Белинскому, показывает анекдотические происшествия, комичные ситуации из «домашней жизни того или другого народа, со всеми ее мелочами и странностями» [Белинский].

Суждения В.Г. Белинского о поэтике водевиля остались без должного внимания и не получили развития в научной мысли второй половины XIX века. По большей части и в XX веке не сформировалось серьезного отношения к водевилю как художественному явлению. Круг исследований, посвященных этому жанру, ограничен статьями к сборникам произведений, отдельными главами в работах, посвященных истории музыкального театра, редкими монографиями. Однако и в этом немногочисленном ряду необходимо выделить те работы, которые в значительной степени ориентированы на изучение художественного своеобразия водевиля. Это статьи А.Р. Кугеля, М.М. Паушкина, исследование В.В. Успенского. Особое место в изучении русского водевиля занимает монография А.И. Журавлевой и Е.Н. Пенской «Русская драма и литературный процесс XIX века. От Гоголя до Чехова» (1988). В этой работе история водевиля соотнесена с историей русского театра. Как полагает А.И. Журавлева, водевиль продолжал и преобразовал комедийную традицию. Каламбур, эпиграмма, языковая убедительность, языковая острота позволили жанру водевиля стать активным участником литературной полемики в период крупнейших изменений художественного сознания эпохи. Водевиль ориентирован на мгновенную зрительскую реакцию и одновременно обращен вглубь театра, «в закулисный быт». Благодаря этому во время представления, да и в процессе чтения водевиля возникала специфическая «игровая» атмосфера, в которой театр раскрывался как мир особый, но очень близкий той реальности, к которой причастны публика и читатель: «Театр сам о себе начал рассказывать, преподнося “уроки здравого смысла”», «в нем становится обязательным обсуждение “больных вопросов” современности» [Журавлева 1988: 30].

Рубеж XX-XXI вв. выделяется на фоне предыдущих периодов неожиданно возросшим научным интересом к истории и теории русского водевиля, в частности, к пьесам первой половины XIX века. Диссертации М.Н. Сербул, Ю.В. Калининой, Т.С. Шахматовой, написанные в 1990-2010 годах, посвящены поэтике, типологии водевиля и традициям этого жанра, повлиявшим на развитие русской драматургии XIX, XX и начала XXI веков.

В работе М.Н. Сербул «Русский водевиль 1810-1820 годов» (1989) рассматривается эволюция водевильного жанра в России периода его становления и формирования, выявляется национальная специфика и особая содержательная природа водевиля. Принципиально важным моментом в функционировании этого жанра в первые десятилетия XIX века, по мнению М.Н. Сербул, является соотношение легкой, развлекательной пьесы с романтическим методом, утверждавшимся в русской литературе того времени. Большое внимание исследователь уделяет жанровым модификациям водевиля в творчестве А.А. Шаховского и А.И. Писарева, таким как «песенный водевиль», «водевиль-дивертисмент», «праздник-водевиль», «опера-водевиль».

В диссертации Ю.В. Калининой «Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А.П. Чехова» (1999) анализируются произведения 1810-1840 годов. Автор приходит к выводу о том, что гибкая и мобильная структура водевиля все же сохраняет свои неизменные типологические особенности – специфика водевильных названий, типы персонажей с точки зрения их сюжетных функций, своеобразие сюжета и композиции, принципы организации драматургического действия.

Привлекло наше внимание и исследование Т.С. Шахматовой «Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков» (2009), где традиция водевиля (наряду с мелодрамой) рассмотрена как одна из основных линий, «скрепляющих» русскую драматургию в единое целое. Зрительская популярность водевиля и мелодрамы и, соответственно, большое количество этих произведений в литературе и на сцене не случайны. По мнению Т.С.

Шахматовой, водевильность и мелодраматичность – метажанровые категории театральной эстетики, функционирующие в массовой литературе подобно комическому и трагическому в «высокой литературе», они являются важнейшими понятиями, формирующими представление о сценичности и театральности в театре XIX-XX веков. Рассматривая процесс «приспособления» водевиля к русской сцене и его тематические группы, Т.С. Шахматова выделяет неизменные «элементы [водевильной] поэтики», определяемые как «носители «памяти жанра»» [Шахматова 2009]. Среди них – напряженный момент действия, особое мироощущение водевильного героя, счастливая развязка, острота комического положения, поддерживаемая интригой, узнаваемые сюжетные коллизии, элементы внешнего комизма, особый стиль, обеспечиваемый каламбурами, недослушанными фразами, обыгрыванием многозначности слов, куплеты и т.д. Диссертация содержит достаточно полное описание поэтики водевиля, что позволяет использовать предлагаемые выводы в качестве основы современного исследования данного жанра.

Исследования прошлого и настоящего свидетельствуют о непреходящей художественной ценности жанра водевиля и его значительной роли в развитии русской драматургии. Накопленный литературоведческий опыт открывает серьезные перспективы для дальнейшего осмысления истории и художественного своеобразия водевиля в литературном процессе первой половины XIX.

Литература

Белинский В.Г. В тихом озере черти водятся. Старая русская пословица в лицах и в одном действии. Федора Кони. URL: <http://mybook.ru/author/vissarion-grigorevich-belinskij/v-tihom-ozere-cherti-vodyatsya-staraya-russkaya-po/> (дата обращения: 14.05.2014).

Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. От Гоголя до Чехова. М.: МГУ, 1988.

Калинина Ю.В. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 1999. URL: <http://cheloveknauka.com/russkiy-vodevil-xix-veka-i->

odnoaktnaya-dramaturgiya-a-p-chehova (дата обращения: 23.11.2013).

Немировская И.Д. От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2009. URL: <http://www.dissercat.com/content/ot-russkoi-komicheskoi-opery-k-rannemu-vodevilju-genezis-poetika-vzaimodeistvie-zhanrov> (дата обращения: 22.12.2014).

Сербул М.Н. Русский водевиль 1810-1820-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1989. URL: <http://cheloveknauka.com/russkiy-vodevil-1810-1820-h-godov> (дата обращения: 23.11.2013).

Шахматова Т.С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2009. URL: <http://www.dissercat.com/content/traditsii-vodevilya-i-melodramy-v-russkoi-dramaturgii-xx-nachala-xxi-vekov> (дата обращения: 22.12.2014).

А.С. Тенихина

ГЕРОИНЯ РОМАНА Г. ФЛОБЕРА «ГОСПОЖА БОВАРИ» В ОЦЕНКЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Научная и критическая литература, посвященная творчеству Г. Флобера, чрезвычайно разнообразна. Если рассматривать реакцию на произведения Флобера, начиная с его современников, мы встретим десятки имен, представляющих различные школы литературно-критической мысли: Понмартен, Сент-Бев, Мерле – первые критики Флобера, затем их последователи Фаге, Дюмениль, Брюнетьер [Иващенко 1955: 6]. Что касается отечественного литературоведения, то, несмотря на большое внимание к творчеству Флобера таких исследователей, как А.В. Карельский, Б.Г. Реизов, А.И. Пузиков, С.Н. Зенкин, Г.И. Модина, О.Н. Турышева, А.Ф. Иващенко и др., монографии по творчеству французского классика вплоть до сегодняшнего дня единичны. В критической литературе о Флобере заметно стремление поставить на первое место вопрос о прототипах его персонажей, а факты личной жизни писателя рассматриваются как ключ к образам и ситуациям его произведений.

Исследователи отмечают, что роман Флобера «Госпожа Бовари» основан на реальных событиях. Кроме того, у героев данного произведения были конкретные прототипы. Б.Г. Реизов в своей работе «Творчество Флобера» (1955) выдвигает две гипотезы о появлении персонажей романа. Первой из них является разговор Флобера с Дюканом. По рассказам самого Дюкана, товарищи, будто, рекомендовали писателю взять именно «мещанский» сюжет, как в романах Бальзака «Кузина Понс» и «Кузина Бетта». «Почему бы тебе не написать историю Деламара?» – сказал Булье, и Гюстав Флобер, словно найдя то, что искал, радостно воскликнул: «Какая мысль!» [Реизов 1955: 201]. После, со слов Дюкана, Флобер провозгласил, когда путешествовал по Нилу, поглощенный своим новым замыслом: «Я нашел! Эврика! Я назову ее Эммой Бовари!» [там же].

Но эта общепринятая версия происхождения романа была развенчана, так как не нашла своего подтверждения ни в путевых записках писателя, ни в его письмах. Второй версией,

объясняющей замысел романа, является история мадам Прадье, жены скульптора. Флобер посетивший дом Прадье в 1845 году был поражен историей, которую ему поведали. После чего, в своем письме к Лепуатвену написал: «Все это следовало бы описать подробно, в красках, отшлифовать» [Флобер: Эл. ресурс].

В результате, возник набросок «Записки госпожи Лудовики», в которых Флобер детально изложил историю г-жи Прадье. Из них можно заключить, что судьбы героинь (Эммы и г-жи Лудовик) схожи: «У Лудовики свирепый муж, не склонный к состраданию. Отдаваясь своим увлечениям, она делает своим возлюбленным дорогие подарки и входит в долги, мечется в ужасе, чтобы выкупить векселя уже после того, как расклеены объявления о продаже имущества» [Реизов 1955: 204].

Признавая любопытными биографические факты, следует отметить, что значение образа госпожи Бовари, какие бы прототипы за ним ни стояли, не исчерпывается сходством или различиями с «реальными» характерами и ситуациями. «Госпожа Бовари», – отмечает Г. Флобер в одном из писем, – не копия с реальности: «Я не вложил в нее решительно ничего из собственных чувств и собственной жизни. Иллюзия (если она и возникает) создается, наоборот, благодаря безличности произведения. Это один из моих принципов – не описывать себя. Художник в своем творении должен быть, как бог в мироздании, невидим и всемогущ, пусть его чувствуют везде, но не видят» [Флобер: Эл. ресурс].

Кроме того, замысел претерпевал изменения, и писатель обдумывал «Госпожу Бовари» совсем в ином плане, чем тот, который вышел в окончательном варианте. В своей книге «Гюстав Флобер» (1955) А.Ф. Иващенко тоже сосредотачивается на истории создания романа: сначала автор хотел «сделать свою героиню девственницей, которая живет в провинциальной среде. Старееет от огорчения и доходит до крайнего мистицизма в мечтах по воображаемой страсти» [Иващенко 1955: 53]. Но в дальнейшем писатель отказался от первоначального сюжета, изменился и центральный персонаж. Флобер «говорил, что придумает героиню, женщину, которая встречается в жизни чаще других» [Иващенко 1955: 53]. В

романе нашему взгляду предстает Эмма – мечтательная провинциалка, которую окружает мещанская среда.

А.В. Карельский в своей работе «От героя к человеку» (1990), напротив, говорит о том, что у Флобера на новом этапе его творчества «романтическая сильная личность заземлена и поставлена в зависимость от среды» [Карельский 1990: 209]. Эмма в таком случае лишается ореола «мечтательницы». «В обыкновенном человеке, “негерое”, руководимом средой, <Флобер> отказывается видеть диалектику души, ибо его исходная эстетическая система координат расположена все-таки вокруг понятия героя» [Карельский 1990: 209]. Для статьи А.В. Карельского важным является отличие флюберовской героини от предшественниц романтического плана, хотя Эмму часто воспринимали в критике именно как персонажа, противостоящего косной среде. Создавая образ Эммы Бовари, Флобер подхватывал столь важную для романтической литературы тему женского «возмущенного сознания». Инерция подобного восприятия захватила и Бодлера, восхищавшегося «недосягаемой высотой» души Эммы Бовари, ее близостью к «идеалу человечности» [Карельский 1990: 210].

В статье «Где искать XIX век?» (2001) В.М. Толмачев, рассуждая об «образцах реализма 1830-х годов (Стендаль, Бальзак) и середины века (Флобер)», говорит о том, что «Эмма – карикатура пошлая, но в облике ее все же проступают черты «бедной Эммы», прощания с чем-то очень дорогим» [Толмачев 2001: 169]. При этом исследователь особо подчеркивает – в отличие от Б. Реизова и А. Иващенко – максимальную удаленность Эммы от каких бы то ни было прототипов и сосредоточенность Флобера на вопросах исключительно художественного поиска: «“Госпожа Бовари” – первый яркий манифест имперсональности, текст, выстроенный в первую очередь поэтически, музыкально, и только уже потом сюжетно, содержательно, тематически. Обнаруживается, что заурядное и буржуазное, внушая сплин, все-таки способны на жизнь в искусстве. Флобер, так сказать, отчуждает себя от содержания» [Толмачев: Эл.ресурс].

По мнению Б.Г. Реизова, возвеличивающего Эмму, Флобер наградил свою героиню «фаустовским беспокойством»,

и тем самым не сделал ее ни менее реальной, ни менее современной. Ведь такое беспокойство и тоска – явление типично современное [Реизов 1955: 218]. Вслед за А. Карельским, мы считаем, что это сопоставление мадам Бовари с Фаустом – несомненное преувеличение. Отчетливо выраженная позиция Флобера как раз в обратном: «развенчать претензии Эммы на некую особую, отличную от фона возвышенность души» [Карельский 1990: 210]. Тем не менее, эволюцию типа героя от Гете к Флоберу рассматривают многие исследователи (Реизов, Зенкин, Толмачев), хотя и дают подобной эволюции разную оценку.

С.Н. Зенкин в своей книге «Работы по французской литературе» (1999) утверждает, что, сопоставляя Г. Флобера с И.В. Гете, необходимо обратиться еще к одному, не менее значимому, литературному произведению «Годы учения Вильгельма Мейстера». По мнению исследователя, философские размышления Вильгельма Мейстера и смутные порывы Эммы Бовари имеют много общего. «Оба героя, выходяцы из буржуазной среды, мучаются комплексом социальной неполноценности, сравнивая свой удел с положением дворянина, аристократа» [Зенкин 1999: 120]. Оба героя похожими путями пытаются преодолеть преграду, отделяющую их от полноценного, истинно человеческого статуса; «они начинают симулировать, имитировать свою ценностную полноту» [там же: 121].

Однако, различие между героями Гете и Флобера – не в методах достижения цели, а в самой конечной цели. «Оба мечтают осуществить свою личность во всей полноте – но переживают это осуществление по-разному. Вильгельм Мейстер стремится, не поступаясь своим достоинством, сделаться равным с представителями высшего сословия, войти в их круг» [там же]. Г-жа Бовари хоть и восхищается аристократами на балу в Вобьессаре, но в ее собственных грезах светское общество занимает не так уж много места. Фактически С.Н. Зенкин, как и предыдущие исследователи, приходит к выводу о существовании Эммы в некоем особом «иллюзорном, условно-романтическом» мире, не имеющем, тем не менее подлинных преимуществ перед миром «реальным».

Начитавшись в юности плохих романов, – размышляет современный исследователь О.Н. Турышева, – г-жа Бовари не подражает какому-то определенному литературному персонажу, она «пытается осуществить в своей жизни идеал, сложившийся в ее сознании под влиянием романтического чтения вообще» [Турышева 2011: 118]. Параллельно с мечтами о мире роскоши и фантастических прихотей, в котором Эмма живет мысленно и духовно, по мнению А.Ф. Иващенко, разворачивается реальное существование, которое героиня упорно пытается «поднять» на свой уровень мечты. В своих мечтах г-жа Бовари находится рядом с дамами из высшего общества, блистая драгоценными камнями и роскошными платьями. А в жизни же ей доступны лишь обычные украшения, которые являются заменителем мечты [Иващенко 1955: 73].

О.Н. Турышеву в монографии «Книга – чтение – читатель как предмет литературы» (2012) Эмма Бовари интересует, прежде всего, как читатель. Эмма, в определении Флобера, это женщина «с извращенным представлением о поэзии». Думается, – заключает исследователь, – что речь идет о властном воздействии на сознание героини не только романтического, но и реалистического мифа о литературе [Турышева 2011: 118]. Но если героиня постепенно опускает планку «идеала» до своего уровня, то обывденную жизнь она старается «возвысить» на уровень мечты, имитируя светское утонченное существование. «Она нисколько не сомневается в самой возможности воплощения литературного сценария в обывденной буржуазной действительности. Реализуя при этом реалистическую веру в референтность литературы» [там же].

А.В. Карельский в этом смысле говорит о том, что писатель не только изображает «бунтующую» натуру, но и последовательно разрушает этот стереотип, дойдя до кульминационного момента «крушения иллюзий». Финальная сцена смерти г-жи Бовари, запутавшейся в денежных долгах и любовных обманах, нарочно изображается во всей ее физической неприглядности. Эмма вызывает у нас не катарсис, а лишь чувство жалости [Карельский 1990: 212].

Уже было ранее замечено, что Флобер карает в Эмме не ее страждущую душу, а ее извращенное сознание. Идеал Эммы

создавался не только на второсортных романах, но и на произведениях В. Гюго, В. Скотта, А. Ламартина. Таким образом, как и А.В. Карельский, мы видим, что «она восхищалась романтизмом в самом высоком смысле слова!» Именно романтизм предстает в романе «Госпожа Бовари» источником извращенного, неадекватного сознания; среда в романе Флобера потому и торжествует, что протест был романтичен [там же: 211].

Работая над «Госпожой Бовари», автор часто говорил о том, как отвратительна ему изображаемая в романе среда: «... признаюсь, бывают минуты, когда меня просто физически тошнит – настолько пошло все окружающее» [Флобер: Эл. ресурс]. Конфликт Эммы Бовари с миром провинциальных «буржуа», – по мнению С. Зенкина, – лишен конкретного социально-исторического содержания. Конфликт развертывается на уровне стереотипов мышления и поведения и описывается в терминах социальной психологии [Зенкин 1999: 116].

Помыслы жителей Ионвиля сплошь вращаются вокруг денег и обогащения. Мрачный гротеск достигается после смерти героини, когда все, кто может, спешат “воспользоваться случаем” и предъявляют безутешному мужу неоплаченные счета. Однако, несмотря на то, что Эмма Бовари происходит из той же самой социальной среды, героиня старается жить иначе – согласно аристократической этике расточительства [там же: 117]. «Аристократизм» Эммы исследователь оценивает как черту, отличающую героиню от ее окружения, таким образом, очевидно, в большей степени разделяя взгляд на г-жу Бовари Б. Реизова, а не других выше рассмотренных исследователей.

Разумеется, роман Флобера «Госпожа Бовари» может быть прочитан как история женщины, стремящейся к жизни, полной ярких страстей, отчаявшейся в этом стремлении, гибнувшей мучительно и безобразно. Однако, критикой, как указывает современный отечественный флюберовед Г. Модина, – давно доказано, что он построен вовсе не как жизнеописание Эммы, а, скорее, как история Шарля [Модина 2008: 156]. Произведение начинается с его юности, далее следует описание первого брака, затем свадьба с Эммой и кончается его смертью.

Выдвижение Эммы на первый план становится роковым для жизни Шарля («начального» героя). В начале романа Шарль предстает перед нами буднично, обыкновенно, негероически, но наш взгляд на персонажа резко меняется, когда Эмма становится его женой. «И это связано с тем, что теперь мы видим его практически только со *стороны*, только *глазами Эммы*. Г. Флобер ведет тончайшую игру с ракурсами восприятия» [Карельский 1990: 212].

Б.Г. Реизов считает, что фразу, которую мы видим в романе: «Разговоры Шарля были плоски, как уличная панель, общие места вереницей тянулись в них под обычными своими нарядами, не вызывая ни волнения, ни смеха, ни мечтательности» [Флобер 2011: 60], стоит воспринимать не только как характеристику, данную ему автором, но и как внутреннюю речь Эммы [Реизов 1955: 291]. И если мерить достоинства Шарля Бовари этой меркой, то нам придется отождествлять свое восприятие с восприятием Эммы.

Вслед за А. Карельским, мы считаем, что этот *«взгляд выключается»* только в последних сценах романа, после смерти Эммы. Шарль предстает перед нами таким, какой он есть, – исполненный душевного величия» [Карельский 1990: 212]. А.Ф. Иващенко в своих литературных трудах отмечает, что Эмма не могла полюбить Шарля, так как не понимала его чувств к себе. Она не могла поверить в существование любви у Шарля, так как его любовь не выражалась в выработанных литературой условных формах [Иващенко 1955: 88].

Флобер во время работы над седьмой главой первой части романа, изображающей бесплодную попытку Эммы влюбиться в мужа, в одном из своих писем комментирует эту главу следующим образом: «... женщина не видит правды в тех случаях, когда встречается с нею, не видит красоты там, где ее можно найти... Их общая болезнь – требовать от яблони апельсинов. Отсюда вывод: они неискренни сами с собой, они не сознаются в собственных чувствах, за душу принимают свой пол и воображают, что луна создана для того, чтобы освещать их будуары» [Флобер: Эл. ресурс].

В связи с отношениями Эммы и Шарля авторы научных работ размышляют и над степенью морализаторства Флобера.

Писатель, – полагает Иващенко, – колеблется между симпатией к Эмме – жертве развратившей ее мещанской среды – и чувством сурового осуждения героини, как олицетворения фальши, эгоизма и сентиментальных причуд, будто бы присущих «женской природе» вообще [Иващенко 1955: 88]. По мысли Реизова, Флобер не хотел ни наказывать свою героиню, ни порицать ее за «плохое поведение». Мораль романа была иная – не морализирование добропорядочного мещанина, но сочувствие к его жертве [Реизов 1955: 228]. Флобер относится с жестокой иронией к своей героине, которой он так сочувствует. Искреннее сострадание автора к героине переплетается с иронией по отношению к ней.

Таким образом, проанализировав труды разных литературоведов, мы обнаружили, что отечественных исследователей творчества Флобера прежде всего интересует образ Эммы и его соотношение с важными для писателя оппозициями: романтическое и реалистическое, мещанское и аристократическое, нравственное и безнравственное. Единой точки зрения на роман и его героиню пока не выработано, но, на наш взгляд, это свидетельствует об актуальности литературной классики, ее способности вызывать все новые и новые споры.

Литература

Зенкин С.Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.

Иващенко А.Ф. Гюстав Флобер. Из истории реализма во Франции. М.: издательство академии наук СССР, 1955.

Карельский А.В. От героя к человеку. М.: Советский писатель, 1990.

Модина Г.И. «Этика» Спинозы и художественный мир романа Флобера «Госпожа Бовари» // Вестник ПГЛУ. №2. Владивосток. 2008. С. 155–156.

Пузиков А. Пять портретов. М.: Худож. литература, 1972.

Реизов Б.Г. Творчество Флобера. М.: Гослитиздат, 1955.

Реизов Б.Г. Французский роман 19-го века. М.: Высшая школа, 1969.

Толмачев В.М. Где искать XIX век // Зарубежная литература второго тысячелетия / под ред. Л.Г. Андреева. М.:

Высшая школа, 2001. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-all/tolmachev-gde-iskat-xix-vek.htm> (дата обращения 13.11.2014).

Турьшева О.Н. Книга – чтение – читатель как предмет литературы. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011..

Флобер Г. Госпожа Бовари. М.: Азбука. 2011.

Флобер Г. Письма 1830–1880. URL: <http://flobert.narod.ru/flaubert/letters.htm> (дата обращения 30.10.2014).

И.С. Бабушкина

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»: РОЖДЕНИЕ ОБРАЗА ЛЕВИНА

Роман «Анна Каренина» был задуман и написан в переломную эпоху, в 1873-1878 годах, когда русская пореформенная жизнь преображалась на глазах. Повсеместное разорение, семейные драмы, кражи банков, катастрофы на железных дорогах – все это были «признаки времени», которые поражали воображение человека 70-х годов, определяя его тревожное мироощущение.

Л.Н. Толстой, как мыслящая личность и как художник, был неотделим от этой драматической эпохи, которая и отразилась в его романе «Анна Каренина» очень рельефно и отчетливо. Вследствие этого исследователи называют роман исторической энциклопедией 70-х годов XIX века [см. об этом: Бабаев 1978: 7-8].

Самым значительным событием этой эпохи стала отмена крепостного права в 1861 году. Толстой прекрасно понимал, что реформа повлияет на внутренний уклад хозяйственной жизни в России и на сознание современного человека, не только крестьянина, но и помещика. Владея собственной усадьбой в Ясной Поляне, писатель наблюдал перемены не только снаружи, но и внутри крестьянства. Он сам работал и занимался хозяйственными делами. «Попытка Толстого стать действительным отцом и благодетелем своих мужиков

замечательна и как яркая иллюстрация того, что барская филантропия неспособна была оздоровить гнилой и безнравственный в своей основе крепостной быт, и как яркая страница из истории сердечных порывов Толстого» [Венгеров 1901: 450]. Несмотря на то, что крестьянский вопрос занимал Толстого всегда и повсеместно, замысел нового романа не сводился только к этой теме и к событиям прошлых лет. «Анна Каренина» – «роман из современной жизни» [Гудзий 1939: 381], в котором Толстой «хотел дать... картину современной России или, по крайней мере, современного общества ...» [Бабаев 1978: 10].

Косвенным свидетельством того, что Толстым был задуман роман именно о современности, является реальный случай, произошедший в действительности, на который обычно ссылаются исследователи, изучающие историю создания произведения, и который, возможно, подсказал писателю судьбу его будущей героини. Речь идет о происшествии, случившемся в 1872 году (за год до начала работы Толстого над романом): Анна Степановна Пирогова¹, любовница соседа Толстого по имени А.Н. Бибикова, который покинул ее, бросилась под товарный поезд. Толстой сам видел изуродованный труп самоубийцы, что произвело на него очень тяжелое впечатление. Но это был лишь внешний толчок, послуживший возникновению замысла романа («замысел такой частный»), перераставший в процессе работы над романом в произведение, захватывающие все стороны русской общественной жизни 70-х годов. Толстой работал с большим усердием, но работа над романом шла очень туго, о чем свидетельствуют 10 вариантов начала произведения, которые один за другим отбрасывал писатель [Гудзий 1939: 381]. Писатель тревожился, что никак не может окончить роман в установленный им срок, что роман может не понравиться публике и критике.

¹ С.А. Толстая так описывает Пирогову: «Анна Степановна была высокая, полная женщина, с русским типом лица и характера, брюнетка с серыми глазами, но некрасивая, хотя очень приятная» [цит. по: Гудзий 1939: 397].

Литературная манера, в которой было написано начало романа, исследователи связывают с прочтением Толстым пятого тома сочинений А.С. Пушкина в издании П.В. Анненкова, где были помещены «Повести Белкина». Точнее, речь идет об опубликованном в этом же томе пушкинском отрывке «Гости съезжались на дачу», который, по мнению ряда ученых, определил первые страницы «Анны Карениной». На это указывали многие: и С.А. Толстая, которая всегда была в курсе творческих замыслов мужа [Толстая 1978: 500], и русский журналист эпохи Л.Н. Толстого Ф.И. Булгаков [см.: Гудзий 1939: 381], и ряд исследователей, занимавшихся изучением истории создания «Анны Карениной» [см., напр.: Жданов, Зайденшнур 1970: 803].

Подтверждением влияния Пушкина на замысел и создание романа является письмо самого Л.Н. Толстого к Н.Н. Страхову от 25 марта 1873 года: «Я как-то после работы взял этот том Пушкина и, как всегда (кажется 7-й раз) перечел всего, не в силах оторваться, и как будто вновь читал. Но мало того, он как будто разрешил все мои сомнения. Не только Пушкиным прежде, но ничем я, кажется, никогда так не восхищался. Выстрел, Египетские ночи, Капитанская дочка!!! И там есть отрывок “Гости собирались на дачу”. Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман, который я нынче кончил начерно, роман очень живой, горячий и законченный, которым я очень доволен и который будет готов, если Бог даст здоровья, через 2 недели и который ничего общего не имеет со всем тем, над чем я бился целый год» [Толстой 2003: 101]. Сказанное Толстым подтверждается, как будто бы, С.А. Толстой и П.А. Сергеенко [см.: Сергеенко 1903: 99]. Получается, что писатель, вдохновленный пушкинской фразой, которую он в очередной раз встретил глазами, уверен, в марте 1873 года, когда работа над романом была еще только начата, в скором его окончании.

Однако Н. К. Гудзий предостерегает от слишком прямолинейного понимания пушкинского влияния на Толстого. Толстой, прочитав фразу Пушкина «Гости съезжались на дачу», – замечает Гудзий, – не схватился тут же за перо и не начал

сразу же писать роман: «Все смешалось в доме Облонских...», – непосредственно по «образцу Пушкина». «Полная недостоверность такого рода воздействия Пушкина, – продолжает далее Гудзий, – обнаруживается в результате ознакомления по рукописям с процессом работы Толстого над “Анной Карениной”. В действительности, по первоначальному замыслу, роман начинался с эпизода, соответствующего шестой и седьмой главам второй части романа, где идет речь о приеме гостей княгиней Бетси Тверской после оперного спектакля во французском театре» [Гудзий 1939: 382]. Прочтение (в «7-ой раз»!) прозы Пушкина стало для Толстого лишь толчком, ускорившим процесс рождения романа.

И вместе с тем связь «Анны Карениной» с произведениями А.С. Пушкина несомненна. Так, Л.Д. Громова-Опульская включает в список пушкинских произведений, так или иначе оказавших воздействие на Толстого, еще одно, связывая замысел сюжета романа с сюжетом пушкинского «Евгения Онегина»: «Очевидно, что “Анна Каренина” начинается тем, чем “Евгений Онегин” заканчивается. Толстой полагал, что вообще рассказ нужно начинать с того, что герой женился или героиня вышла замуж <...>. В гармоническом мире Пушкина равновесие брака сохраняется. В смятенном мире толстовского романа – рушится. Все же и в “Анне Карениной” эпос побеждает трагедию...» [Громова-Опульская 1998: 170].

Известно, что Толстой сделал первые наброски романа летом 1873 года в Самарской губернии. В письме от 24 августа 1873 года он сообщает Н.Н. Страхову, что занимается усердной правкой романа [Толстой 2003: 122]. В письме от 16...17 декабря 1873 года тому же адресату Толстой пишет: «Я ждал целый год, мучительно ждал расположения духа для писанья – оно пришло – я им пользуюсь для того, чтобы кончить любимое мною дело» [там же: 149].

Одновременно с писанием «Анны Карениной» шла его публикация в журнале «Русский Вестник», редактором которого был М.Н. Катков, установивший жесткие сроки публикации частей романа, что, конечно, вносило дополнительную нервность в, и без того напряженную, работу Толстого. Сын писателя – И.Л. Толстой – вспоминал, как шло печатание

романа в «Русском Вестнике»: «Сначала на полях появляются корректорские значки, пропущенные буквы, знаки препинания, потом меняются отдельные слова, потом целые фразы, начинаются перечеркивания, добавления, – и в конце концов корректура доводится до того, что она делается вся пестрая, местами черная и ее уже в таком виде посылать нельзя, потому что никто, кроме папа'..., во всей этой путанице условных знаков, переносов и перечеркиваний разобраться не может. Всю ночь мама сидит и переписывает все начисто» [Толстой И.Л. 1933: 90].

Может быть, жесткая цензура редактора, может быть, семейные драмы (умирают 3 младших ребенка Толстых), а скорее и то и другое вместе, повлияли на настроение писателя, сказавшееся на его работе над романом. В 1875 году в письмах Н.Н.Страхову и А.А. Фегу от 25 августа Толстой пишет фактически одно и то же. Первому Л.Н. Толстой сообщает: «Я не брал в руки пера два месяца и очень доволен своим летом. Берусь теперь за *скудную, пошлую Анну Каренину* и молю Бога только о том, чтобы Он мне дал силы *спихнуть ее как можно скорее с рук*, чтобы опростать место – досуг очень мне нужный – не для педагогических, а для других, более забирающих меня занятий» [Толстой 2003: 215]¹. Второму: «Я два месяца не пачкал рук чернилами и сердца мыслями, теперь же берусь за *скудную, пошлую “Каренину”* с одним желанием: поскорее опростать себе место – досуг для других занятий, но только не педагогических, которые люблю, но хочу бросить. Они слишком много берут времени» [Гудзий 1939: 388]. Между 8 и 9 ноября этого же года Толстой пишет к Страхову еще одно письмо, где даже умоляет, чтобы за него кто-нибудь кончил «Каренину» [Толстой 2003: 226]. Скорее всего, писатель хотел заниматься религиозными вопросами, которые «более забирают» его в это время. И, тем не менее, Толстой вновь берет в руки перо, пишет и правит рукописи. «Как можно писать и не переделывать все множество раз. Я почти никогда не перечитываю своих уже напечатанных вещей», – признается Толстой. И продолжает: «...

¹ Здесь и далее курсив в цитатах наш. – И. Б.

но если мне попадется случайно какая-нибудь страница, мне всегда кажется: это все надо переделать» [Толстой 1953: 175].

Вынашивание замысла романа, поиски образов героев и их духовный рост, развитие сюжета наблюдала, как отмечалось, С.А. Толстая. Поэтому ее свидетельства могут быть полезны в осмыслении истории создания романа. В своей тетради «Мои записи разные для справок» Софья Андреевна в заметке от 24 февраля 1870 года отмечает зарождение замысла романа: «Наконец, после долгих колебаний, сегодня Л. приступил к работе. <...> Вчера вечером он мне сказал, что ему представился тип женщины, замужней, из высшего общества, но потерявшей себя. Он говорил, что задача его сделать эту женщину только жалкой и не виноватой, и что как только ему представился этот тип, так все лица и мужские типы, представлявшиеся прежде, нашли себе место и сгруппировались вокруг этой женщины» [Толстая С.А. 1978: 497].

Из этого очевидно, что изначально роман задумывался как семейный, любовно-психологический («замысел такой частный»). В «Анне Карениной», как пишет Э.Г. Бабаев, Толстому, прежде всего, была дорога ее «главная мысль» – «мысль семейная» [Бабаев 1978: 14]. Ему захотелось написать не эпопею (какой является «Война и мир»), а рассказать о судьбе частного человека. Поэтому на первый план выдвигаются судьбы дворянских семей, разлад брака, несчастная судьба женщины, которая мучается от неудовлетворенности собственной жизнью.

Однако со временем происходит изменение замысла, которое касается, прежде всего, образа главной героини. Если раньше Толстой мыслил Анну как «скучную, пошлую» женщину, «каинову самку», то в процессе работы писатель меняет свое отношение к ней. Об этом свидетельствует письмо Л. Н. Толстого А. А. Толстой между 8 и 12 марта 1876 года: «Моя Анна надоела мне, как горькая редька. Я с ней вожусь, как с воспитанницей, которая оказалась дурного характера. *Но не говорите мне про нее дурного* или, если хотите, то с management, она все таки усыновлена» [Толстой 2011: 329].

Изменение отношения к главной героини связано с тем, что в процессе работы над «Анной Карениной» Толстой уходит

от узкой темы разлада семьи, которая волновала его в момент вынашивания замысла романа. Разлом в русском обществе 70-х годов (а семья – его важнейшая составляющая) был отражением всеобщего разлада всей русской жизни того времени, когда «все ... перевернулось и только укладывается», разлада, который, в первую очередь, обнаруживался в отношениях внутри семьи. Надо было понять, что происходит с русским обществом, что происходит с Россией. Так, в изначально семейный роман Толстой вводит «мысль народную», которая теперь (в сравнении с «Войной и миром») уходит вглубь, находя свое выражение через духовные и нравственные искания героев: роман из «частной жизни» постепенно перерастает в «роман из современной жизни».

Отражением этого этапа работы Толстого над романом является следующая запись С.А. Толстой от 24 февраля 1870 года: «“Теперь мне все уяснилось”, – говорил он (Л.Н. Толстой – собств. примеч.). Давно придуманный им характер из мужиков образованного человека вчера он решил сделать управляющим» [Толстая 1978: 497]. Скорее всего, это был тот момент, когда Л.Н. Толстому пришла в голову мысль рядом с Анной поставить еще одного – главного – героя «из мужиков образованного человека». Писатель стремится «охватить» в своем романе «различные общественные слои», остановившись «на самой близкой ему среде, помещичье-крестьянской». Так возникает эмбрион темы Левина. Толстого захватила возможность отразить другую, самую важную сторону жизни пореформенной России, при этом не только не пренебрегая семейной проблемой, но и создав антитезу Карениным. С появлением образа будущего Левина произведение получило «неограниченные возможности для всестороннего развития» [Жданов, Зайденшнур 1970: 806].

«Эмбрион» Левина появляется во втором варианте романа под фамилией Нерадов. Он «был не такой, как все люди, он стремился разрабатывать русскую мысль. И душевным складом и внешностью он напоминает будущего Левина» [там же: 806]. В пятом варианте романа фамилия меняется: теперь герой становится Ордынцевым. Но далее появляется знаменитая фамилия Левин, и Толстой больше ее не меняет. От редакции к

редакции общественные проблемы, которые решал Константин Левин, нарастали. Но самыми главными в сюжетной линии Левина становятся его мучительные поиски смысла жизни и религиозные искания.

Очевидно, усложнение образа Левина связано с тем, что мучило и тревожило тогда самого Толстого. В процессе работы над «Анной Карениной» в Толстом назревал самый глубокий и самый значительный по своим последствиям кризис (его, как известно, даже стала преследовать мысль о самоубийстве, что нашло отражение в образе Левина), который разразился на рубеже 70-80-х годов, уже после окончания романа, в результате которого писатель пришел к выводу, что вся его предшествующая жизнь в своих нравственных основах была ложной [см. об этом: История русской философии 1998: 159].

В системе образов романа Константин Левин является своеобразным противовесом Анны. «Внутренней основой развития сюжета в романе “Анна Каренина” является постепенное освобождение человека от сословных предрассудков, от путаницы понятий и мучительной неправды законов разъединения и вражды. Если жизненные искания Анны Карениной окончились катастрофой, то Константин Левин через сомнение и отчаяние прокладывает свою определенную дорогу. Это была дорога к народу, к добру и правде, как их понимал Толстой» [Бабаев 1978: 99]. С введением образа Константина Левина, занятого исканием «несомненного смысла добра», усложняется идейно-художественное содержание романа, в котором появляется не только социальный, но и этико-философский план.

Появление второго главного героя усложняло писательскую задачу: надо было объединить две совершенно разные сюжетные линии, на первый взгляд, никак не связанные между собой. И Л.Н. Толстой осознавал сложность задачи, стоявшей перед ним. В письме Н.Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 года Толстой писал: «Если же бы я хотел сказать словами всё то, что я имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый который я написал, сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у

Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность *собрания мыслей, сцепленных между собой*, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится» [Толстой 2003: 267]. Как «сцепляются» между собой две сюжетные линии в романе, где тот «замок», который объединяет их в одно художественное целое и какую роль в нем играет образ Константина Левина, самого автобиографического героя Толстого, – поиски ответов на эти и другие, связанные с ними вопросы – следующий этап наших размышлений.

Литература

Бабаев Э.Г. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. М.: Худож. литература, 1978.

Венгеров С.А. Толстой (граф Лев Николаевич) // Энциклопедический словарь. СПб.: Акционер. издат. об-во Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон, 1901. Т. XXXIII.

Громова-Опутьская Л.Д. А.С. Пушкин у истоков «Анны Карениной»: Текстология и поэтика // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. М.: Наследие, 1998. С. 162-171.

Гудзий Н.К. Вступительная статья и примечания. «Анна Каренина». Неизданные тексты // Литературное наследство. Т. 35-36. Л.Н. Толстой. М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 381-486.

Жданов В.А., Зайденшур Э.Е. История создания романа «Анна Каренина». Приложения // Толстой Л.Н. Анна Каренина: роман в восьми частях. М.: Наука, 1970.

История русской философии: учеб. пособие / под ред. М.Н. Громова. М.: ИФРАН. 1998.

Сергеенко П.А. Как живет и работает гр. Л.Н. Толстой. 2 изд., доп. и испр. М.: Типография тов-ва И.Д. Сытина, 1903.

Толстая С.А. Мои записи разные для справок // Толстая С.А. Дневники: в 2 т. М.: Худож. литература, 1978. Т. 1: 1862-1900.

Л.Н. Толстой – Н.Н. Страхов: полн. собр. переписки: в 2 т. М.: Гос. музей Л.Н. Толстого; Ottawa, 2003.

Толстой И.Л. Мои воспоминания. М.: Мир, 1933.

Толстой Л.Н. Запись от 30 сентября 1865 г. // Толстой Л.Н. Дневник 1865 г. М.: ГИХЛ, 1952.

Толстой Л.Н. Письмо А.А. Толстой. Между 8 и 12 марта 1876 г. // Л.Н. Толстой и А.А. Толстая. Переписка (1857 – 1903). М.: Наука, 2011.

А.И. Сутина

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ПРЕПОДАВАНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА КИТАЙСКИМ СТУДЕНТАМ

В современном мире, для которого характерны все расширяющиеся и углубляющиеся процессы глобализации и кросскультурной интеграции, изучение иностранных языков становится одной из актуальных потребностей людей независимо от их социального статуса и образовательного уровня. Знание иностранных языков уже сегодня перестало быть прерогативой относительно узкого круга специалистов, непосредственно участвующих в организации межгосударственных отношений и коммуникаций – дипломатов, переводчиков, сотрудников международных организаций и топ-менеджеров совместных предприятий и т.д. С активизацией процессов миграции как профессиональных кадров, так и неквалифицированной рабочей силы, расширением форм межнациональных взаимодействий, в которые вовлекаются все более широкие слои населения всех стран мира, межнациональное кросскультурное общение принимает поистине массовый характер.

Интенсификация коммуникации между гражданами различных государств не только способствует взаимопониманию, но и порождает множество новых, иногда весьма острых социальных проблем, в частности обусловленных культурными различиями коммуникантов. В этом социальном контексте вопросы снятия напряженности и конфликтогенности межкультурных взаимодействий на всех уровнях социальных отношений – от международного сотрудничества до повседневно-бытового общения людей разных национальностей и культур – приобретают особую актуальность, относятся к числу наиболее приоритетных в современной социальной политике всех стран мира.

В отечественной науке одним из концептуальных философских оснований для установления бесконфликтной межкультурной коммуникации является теория диалога культур В.С. Библера, который понимает диалог культур как

«взаимодействие, влияние, проникновение или отталкивание разных исторических или современных культур, как формы их конфессионального или политического сосуществования [Библер 2001: 659].

Диалог культур позволяет снять многие барьеры, возникающие в межкультурных коммуникациях как препятствие для взаимопонимания между людьми. К числу таких барьеров, обусловленных самыми разными причинами, специалисты относят следующие:

- этноцентризм, проявляющийся в неосознанном восприятии собственной национальной культуры как наиболее естественной и правильной;

- не всегда оправдывающиеся предположения о степени сходства или различиях между народами;

- негативные гетеростереотипы, обнаруживающиеся на фоне позитивных авторостереотипов;

- логически неоправданные обобщения и скоропалительные оценки;

- стрессы при столкновении с чужой культурой;

- лингвистические и особенно лингвокультурологические различия;

- лингвокультурологические особенности интерпретации невербального поведения;

- недостаточное понимание культуры принимающего народа, его традиций, верований и представлений о справедливости.

Однако эти барьеры не равнозначны с точки зрения масштабности последствий и глубины порождаемых социальных напряженностей. Безусловный «приоритет» среди них принадлежит языковому (а точнее лингвокультурному) барьеру, снятие которого позволяет намного легче решать многие другие проблемы межкультурной коммуникации. Решение множественных проблем межкультурной коммуникации требует совместного, взаимообусловленного участия самых разных социальных институтов, однако ведущая роль принадлежит образованию как институту целенаправленного формирования и социализации личности. И при всем многообразии технологий формирования

образовательными средствами готовности к диалогу культур, умений и навыков бесконфликтного, толерантного межкультурного взаимодействия наиболее оптимальные условия для этого обеспечиваются языковым образованием.

Раскрывая многомерность взаимодействия языка и культуры, К. Леви-Строс отмечает, что «язык можно рассматривать как продукт культуры: употребляемый в обществе язык отражает общую культуру народа. Но, с другой стороны, язык является частью культуры, он представляет собой один из ее элементов» [Леви-Строс 2001: 74]. Именно поэтому в современных методиках обучения иностранным языкам лингвокультурные аспекты процесса коммуникации рассматриваются как неотъемлемая составляющая осваиваемого языкового материала.

Прежде всего, лингвокультурные аспекты значимы при изучении лексики, где, по справедливому замечанию С.Г. Тер-Минасовой, каждое слово отражает иностранный мир и иностранную культуру. Она подчеркивает, что «между предметом и словом, обозначающим этот предмет, стоит понятие, обусловленное культурой и видением мира данным речевым коллективом... Нет сомнения, что слова, словосочетания, фразеологические единицы всех видов, т.е. все то, из чего складывается лексический состав языка, играют основную роль в реализации функции языка как орудия культуры и средства формирования личности» [Тер-Минасова 2004: 126].

Очень показателен в этом отношении материал сопоставления зооморфных образов русского и китайского языков [Веснина, Ли Ди, Суетина 2014]. Как показывают авторы, в русских и китайских поговорках и фразеологизмах анамалистические представления в одних случаях похожи, а в других – существенно различаются. Например, медведь в представлениях русских и китайцев одинаково ассоциируется с физической мощью, неуклюжестью и вместе с тем простоватостью, неглубоким умом, неспособностью быстро оценивать ситуацию. Однако китайские поговорки и фразеологизмы с компонентом «медведь» носят преимущественно иронический характер, тогда как в нашей

культуре медведь нередко героизируется, недаром образ медведя часто символизирует Россию в целом. Существенные различия обнаруживаются в русских и китайских представлениях о змее, лисе, волке и иных живых существах.

С позиций теории диалога культур, в межкультурной коммуникации не должно допускаться нивелирование культурных различий или, тем более, подчеркивание превосходства какой-то культуры, а напротив, должны создаваться условия для обмена культурными ценностями и смыслами. Это означает, что преподавание иностранного языка должно не только предполагать усвоение обучающимися культурного содержания, закрепленного в изучаемом языке, но и выстраиваться с учетом национально-культурных особенностей обучающихся. Особенно важно это в ситуации взаимодействия носителей культур, значительно различающихся по всем своим параметрам.

Данное положение в полной мере относится к *межкультурной русско-китайской коммуникации*, которая в последние годы характеризуется устойчивой тенденцией к укреплению и расширению. Изучение культуры другой страны, в том числе культуры, закрепленной в языковой форме, может содействовать этим процессам посредством повышения эффективности стратегий деятельности, поможет улучшению взаимопонимания в отношениях России и Китая, активно развивающих сотрудничество во всех сферах жизни.

Среди наиболее заметных свойств китайской культуры отмечают следование традициям, иерархизированность и этикетность общения, повышенную степень церемониальности, стремление к гармонизации общения. В китайском коммуникативном поведении существует множество «сигналов» иерархичности, подчеркивания статусной роли собеседника. [Владимирова 2009; Горелов 1979; Нестерова 2010].

Важно учитывать, что коммуникативное поведение китайцев относится к группе высоко контекстных, то есть смысл сказанного во многом определяется ситуацией общения, невербальной символикой (позы, жесты, расположение и др.). С этой точки зрения коммуникативное поведение наших соотечественников воспринимается как менее контекстное,

российские риторические традиции требуют открытости, откровенности и негативно оценивают «китайские церемонии», которые понимаются как недостаточная открытость и искренность речевого и невербального поведения.

Специалисты по китайской культуре и китайской коммуникативной этике постоянно отмечают, что в основу социального поведения и жизненных ценностей китайцев положена конфуцианская мораль, которая, несмотря на долгие десятилетия коммунистической идеологии, сохраняется в Китае как национальная культурная ценность, как основа китайской самобытности, противопоставляющая китайцев всему остальному миру. В соответствии с конфуцианской философией и этикой особенно ценятся такие свойства, как уважение к старшим, почитание наставника, дисциплинированность и ответственность. Все это оказывает мощное воздействие на нормы китайского коммуникативного поведения [Горелов 1979, Ван Синьи 2007; Лу Тинтин 2014; Нестерова 2010 и др.].

Как показано в специальном исследовании, статусное (старший – младший) общение в китайской культуре отличается иным характером диалогичности, чем это принято в европейской культуре. По китайским традициям, говорит в основном старший (по возрасту, социальному положению, этикетной роли и др.), а младший лишь почтительно вникает и демонстрирует свою заинтересованность [Лу Тинтин 2014]. Показательно, что в статье другого китайского исследователя ярко выраженная диалогичность представлена как черта российской публицистики, которая нехарактерна для китайских публицистических текстов и с трудом осознается китайскими читателями [Ван Синьи 2007].

Целый ряд исследований раскрывает различные социокультурные аспекты российско-китайской коммуникации, в том числе, особенности коммуникативного (речевого) поведения китайских студентов [Карлик 2003; Нестерова 2010; Руженцева 2010], ассоциативно-образное восприятие россиян китайцами [Антонова 2010] и китайцев носителями русского языка [Мыльникова 2009], стереотипы, влияющие на взаимоотношения русских и китайцев [Лосев, Боженкова,

Сяофэн Го 2009; Нестерова 2010], проблемы социальной адаптации китайских студентов в России [Кравец 2009].

Максимальный учет особенностей китайской культуры, лингвокультурологическая направленность обучения китайских студентов, изучающих русский язык, способствуют не только успешной адаптации обучающихся в иноязычном социуме, но и создают условия для полноценного диалога культур в межкультурной коммуникации. Такое обучение обеспечивает развитие интереса к сопоставлению родного и русского языка, что важно для полноценного общения и профессиональной подготовки.

Литература

Антонова Ю.А. Образ россиян в сознании китайцев (на материале блогов и форумов) // Образ России в зарубежном политическом дискурсе: стереотипы, мифы и метафоры: материалы междунар. науч. конф., Екатеринбург, 13-17 сентября 2010 г. / Урал. гос. пед ун-т. Екатеринбург, 2010. С. 17-23.

Библер В.С., Ахутин А.В. Диалог культур // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2000. Т. 1. С. 659-661.

Ван Синь. Диалогичность политического текста русского языка и ее языковые средства выражения // Русский язык в Китае. Пекин, 2007. № 1. С. 46-50.

Веснина Л.Е., Ли Ди, Сутина А.И. Анималистические образы в поговорках русского и китайского языков // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2014. № 4. С. 129-133.

Владимирова Т.Е. Межкультурная коммуникация и перспективы развития экзистенциальной лингвистики // Русско-китайские языковые связи и проблемы межкультурной коммуникации в современном мире: материалы междунар. науч.-практ. конф., Омск, 18-19 ноября 2009 г. / ОмГПУ. Омск, 2009. С. 19-25.

Горелов В.И. Стилистика китайского языка: курс лекций. М.: Просвещение, 1979.

Карлик Н.А. Особенности коммуникативного поведения китайских студентов // Коммуникативные исследования. Воронеж – Ярославль: Изд-во ВГУ, 2003. С. 159-165.

Кравец Ю.Л. К вопросу о методах социальной адаптации иностранных студентов в условиях интеграции образовательных систем // Русско-китайские языковые связи и проблемы межкультурной коммуникации в современном мире: материалы междунар. науч.-практ. конф., Омск, 18-19 ноября 2009 г. / ОмГПУ. Омск, 2009. С. 45-49.

Леви-Строс К. Структурная антропология / пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. М.: изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001.

Лосев С.В., Боженкова С.В., Го Сяофэн. Некоторые стереотипы в международном образовании (на примере взаимодействия российских и китайских студентов) // Русско-китайские языковые связи и проблемы межкультурной коммуникации в современном мире: материалы междунар. науч.-практ. конф., Омск, 18-19 ноября 2009 г. / ОмГПУ. Омск, 2009. С. 9-14.

Лу Тинтин. Сопоставительное исследование политического и культурного контекста русскоязычного и китайскоязычного политического интервью // Политическая лингвистика. 2014. № 4 (50). С. 148-152.

Мильникова С.Е. Ассоциативное восприятие китайцев носителями русского языка // Русско-китайские языковые связи и проблемы межкультурной коммуникации в современном мире: материалы междунар. науч.-практ. конф., Омск, 18-19 ноября 2009 г. / ОмГПУ. Омск, 2009. С. 259-265.

Нестерова О.А. Современные коммуникативные практики в пространстве российско-китайского межкультурного взаимодействия: Автореф. дис. ... доктора философских наук: 24.00.01. М., 2010.

Руженцева Н.Б. Речевое поведение китайских студентов (коммуникационный и образовательно-мотивационный аспекты) // Психолого-педагогическое сопровождение образования: традиции и инновации / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. С. 181-186.

Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация: учеб. пособие. М.: Изд-во МГУ, 2004.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бабушкина И.С., студентка 3 курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор С.И. Ермоленко (УрГПУ).

Когут К.С., аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Н.П. Хрящева (УрГПУ).

Коньшева Л.А., студентка 5 курса заочного отделения Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент И.А. Семухина (УрГПУ).

Куликова А.В., магистрант 1 года обучения филологического факультета Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Е.К. Созина (УрФУ).

Ложкова А.В., аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор С.И. Ермоленко (УрГПУ).

Мисайлова К.А., студентка 3 курса заочного отделения Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Н.В. Барковская (УрГПУ).

Прегерг Л.А., студентка 5 курса заочного отделения Института филологии, культурологии и межкультурной

коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Т.А. Ложкова (УрГПУ).

Сентякова М.И., студентка 4 курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель – кандидат филологических наук Л.Ю. Макарова (УрГПУ).

Сидорцова А.С., магистрант 1 года обучения филологического факультета Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Н.В. Пращерук (УрФУ).

Суетина А.И., аспирант кафедры профессионально-ориентированного языкового образования Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор Н.Н. Сергеева (УрГПУ).

Тенихина А.С., студентка 5 курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Е.Г. Доценко (УрГПУ).

Трубникова Ю.Ю., аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Е.Г. Доценко (УрГПУ).

Уймина А.Г., магистрант 1 года обучения филологического факультета Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Л.С. Соболева (УрФУ).

Черепанова С.Н., студентка 5 курса Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета.

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент
И.А. Семухина (УрГПУ).

LITTERATERRA

Материалы III Межвузовской
заочной конференции молодых ученых

Оригинал-макет и корректура:
И.А. Семухина

Подписано в печать _____. Формат 60x84/16

Бумага для множительных аппаратов. Усл. печ. л. ____

Тираж 100 экз. Заказ

Отпечатано с готового оригинал-макета

в отделе множительной техники

Уральского государственного педагогического университета.

620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.