

**СОВРЕМЕННОЕ  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ - 2011**

*Научно-методический сборник  
филологических работ*

**ВЫПУСК ВОСЬМОЙ**



Министерство образования и науки, молодежи и спорта Украины  
Государственное учреждение  
«Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

## СОВРЕМЕННОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ - 2011

*Научно-методический сборник  
филологических работ*

ВЫПУСК ВОСЬМОЙ



Луганск  
ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко»  
2011

УДК 821.161.1(082)  
ББК 83.3(0)я5  
С48

**Рецензенты:**

- Зайцева И. П.* – доктор филологических наук, профессор, директор Украинского центра оценивания качества образования.
- Пинчук Т. С.* – кандидат филологических наук, профессор, декан факультета украинской филологии Луганского национального университета имени Тараса Шевченко.

**Редакционная коллегия:**

**Ответственный редактор** – кандидат филологических наук, доцент, почетный профессор **Черниенко Л. В.**

- Члены редколлегии** – доктор филологических наук, профессор **Галич А. А.**,  
доктор филологических наук, профессор **Гетманец М. Ф.**,  
доктор филологических наук, профессор **Гусев В. А.**,  
доктор филологических наук, профессор **Дмитренко В. И.**,  
доктор филологических наук, профессор **Фризман Л. Г.**,  
кандидат филологических наук, доцент **Ильин С. А.**,  
кандидат педагогических наук, доцент **Недайнова Т. Б.**

**Современное** литературоведение : науч.-метод. сб. филолог. работ. – Вып. VIII. – Луганск : Изд-во ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2011. – 270 с.

Сборник выпущен кафедрой всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко и адресован широкому кругу читателей от ученика и студента до школьного и вузовского преподавателя. Авторы статей рассматривают широкий спектр теоретических и методических проблем.

Адресован филологам и всем, кто интересуется спецификой развития литературы.

УДК 821.161.1(082)  
ББК 83.3(0)я5

*Рекомендовано к печати Ученым советом  
Луганского национального университета имени Тараса Шевченко  
(протокол № 11 от 27 мая 2011 года)*

---

---

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Аулов А. М.</b> Испорченность или не порочность? (к постановке проблемы характера Понтия Пилата) .....	5
<b>Верник О. А.</b> «Я стою, обращаясь к выси» (поэтический мир Михаила Чиркова).....	10
<b>Воробкало М. О.</b> Шекспірівський «Гамлет» в п'есі Т. Стоппарда «Розенкранц та Гільденстерн мертві».....	23
<b>Гомер Алиса</b> «Четвертое измерение» Николая Гумилёва.....	29
<b>Гомер Анна</b> Экзотизм и геософия Николая Гумилёва в контексте европейского колониального дискурса .....	40
<b>Дмитренко В. І.</b> Фаустівська міфологема в новелістиці Григорія Косинки.....	76
<b>Ельшова Л. В.</b> Опыт изучения повести Владислава Титова «Всем смертям назло...» в школьной практике 60-80-х годов XX столетия и его современная интерпретация.....	86
<b>Зубарь Д. А.</b> Символ змея-дракона в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда».....	113
<b>Ильин С. А., Рогачева Г. В.</b> Любовь как творчество в романе В. В. Набокова «Дар» .....	133
<b>Недайнова Т. Б.</b> Культурологический подход к преподаванию литературы в школе .....	144
<b>Нестерук В. В.</b> Творчество Ю. Полякова 1980-х гг. (проблематика, художественно-эстетические особенности) .....	153
<b>Романова Н. Н.</b> Этические аспекты комического в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди» .....	159

---

<b>Слиская А. А.</b> Вячеслав Пьецух о «бестолочи русской жизни» и парадоксальном русском характере: трагикомический аспект темы (к 65-летию писателя).....	166
<b>Старченко С. И.</b> Изучаем Байрона: из творческой практики сельского учителя (урок в 9 классе) .....	177
<b>Царёва В. П.</b> Студенты былых времен: М. Ломоносов и Н. Добролюбов .....	190
<b>Черниенко Л. В.</b> «Я сам избрал свою судьбу...» (к 75-летию Эдварда Радзинского) .....	216
<b>Юган Н. Л.</b> Традиции и новаторство в повестях В. И. Даля 1840-х гг. ....	225
<b>Янкаускас Е. С.</b> Женские персонажи в современной женской прозе России и Украины (на примере рассказов Татьяны Толстой и Евгении Кононенко) .....	242
<b>Погорелова Д. А.</b> Лолита и её оригинал: Владимир Набоков и Хайнц фон Лихберг .....	252
<b>Плотникова А. А.</b> Маска Пьеро в творческом поиске А. Н. Вертинского: истоки, эволюция, значение.....	263

**ИСПОРЧЕННОСТЬ ИЛИ НЕ ПОРОЧНОСТЬ?  
(к постановке проблемы характера Понтия Пилата)**

*В статье рассматриваются на материале историко-литературоведческих работ и текста романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова идеи нравственной испорченности или не порочности Понтия Пилата.*

**Ключевые слова:** роман, образ, пафос, аналогия.

*У статті розглядаються на матеріалі історико-літературознавчих робіт і тексту роману «Майстер і Маргарита» М. Булгакова ідеї етичної зіпсованості або не порочності Понтія Пілата.*

**Ключові слова:** роман, образ, пафос, аналогія.

*In the article we consider idea of Pontius Pilate's moral perversity or not perversity, biased on the material of historic and literary works and the text of the novel "The Master and Margarita" by M. Bulgakov.*

**Key words:** novel, image, pathos, analogy.

Цель статьи: выявить важные художественные средства выразительности, касающиеся образа Понтия Пилата, в самом тексте.

На основе этого решаются задачи: выявить их идейно-эстетические значения, указывающие на те или иные стороны этого главного персонажа, с помощью их соотношения поставить проблему характера Пилата.

М. Чудакова, авторитетный булгаковед, относит Людовика из первых набросков «Кабалы святош» и Пилата из второй редакции романа «Мастер и Маргарита» к одному типу героев. Эта исследовательница видит ведущую сторону характера Пилата в способности погубить судьбу другого человека, по сути, к порочности [1, с. 419].

Образ Пилата сводят к определенной порочности – трусости многие исследователи. Так, В. Лосев говорит: «в этом

---

"закатном" романе с пронзительной проникновенностью показаны пороки человеческие, от которых проистекают неисчислимые беды и трагедии. Среди них трусость и предательство писатель полагает первыми» [2, с. 7].

Д. Гарбар, проводя аналогию между Христом и Булгаковским Иешуа, говорит, что Пилат как представитель незначительной секты не представляет угрозы для Рима, но политические и личностные обстоятельства, в том числе его репрессии против евреев, сложные отношения с сирийским наместником Виттелием, опасение, что ко многим обвинениям в отношении его прибавится теперь обвинение в пренебрежении государственными интересами, т. к. Синедрион уже обвинил Иешуа как государственного преступника. Все это вместе взятое «заставило прокуратора Иудеи всадника Золотое Копье, Пилата Понтийского принять несправедливое решение о предании казни Иисуса из Назарета» [3]. Гарбар, кроме сложившихся обстоятельств, видит причину случившегося в трусости Пилата, опираясь на слова Иешуа, преданные Афранием, что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость [там же].

Взгляд на Пилата, преимущественно, как труса – наиболее распространенный в булгаковедении.

Но, по нашему мнению, многим из таких представлений не хватает достаточной обоснованности. Необходимо пристально и последовательно рассмотреть текст самого М. Булгакова, чтобы выявить художественные средства – эстетическую позицию самого писателя.

Пилат, кажется, так и осознает себя: как порочного, испорченного, человека. Когда к нему обратился Иешуа: «добрый человек», прокуратор возмутится: «Это меня ты называешь добрым человеком? Ты ошибаешься. В Ершалаиме все шепчут про меня, что я свирепое чудовище, и *это совершенно верно*» (курсивом здесь и далее выделено нами. – А.А.)...» [4, с. 21]. После этого отдал приказ Крысобою вывести и объяснить, избив человека, у которого связаны руки, как надо разговаривать с игемоном.

---

После этого он станет отвергать мысль странствующего философа Иешуа, что все люди добры, а царство истины никогда не настанет [4, с. 32 - 33].

И мысли прокуратора и художественные средства, кажется, изображают вполне определенно неприятие доброты, жестокость прокуратора. Она передается даже через посредство огромного роста Крысобоя, выполняющего приказание Пилата вывести Иешуа и объяснить как надо разговаривать с игемоном: он был «на голову выше самого высокого из солдат легиона и настолько широк в плечах, что совершенно заслонил еще невысокое солнце» [4, с. 21].

Сильное воздействие в сравнении с рассеянным портретом Иешуа, его деталями в эпизоде избиения, и косвенным его портретом там же оказывает облик кентуриона Марка, его почти невероятная физическая сила: «Выведа арестованного из-под колонн в сад, Крысобой вынул из рук у легионера, стоявшего у подножия бронзовой статуи, *бич и, несильно размахнувшись, ударил арестованного по плечам. Движение кентуриона было небрежно и легко, но связанный мгновенно рухнул наземь, как будто ему подрубили ноги, захлебнулся воздухом, краска сбежала с его лица, и глаза обесмыслились.*

Марк *одною левой рукой, легко, как пустой мешок, вздернул на воздух упавшего, поставил его на ноги...*» [4, с. 22]. Все приемы подчеркивают физическую слабость Иешуа. Поэтому весь эпизод, построенный на развернутом сравнении портретов безжалостного гиганта и доброго, но тщедушного человека, эстетически воспринимается нами как подобие избиения взрослым малого ребенка, ужасающему своей несправедливостью. Сердце сжимается состраданием.

Это впечатление усилено полной немощью: физической и общественной беззащитностью, связанными по приказу власти руками Иешуа. В стране писателя с воспетыми в классической литературе традициями дуэльного кодекса, еще не забытого, где справедливость и проявление свободы человека доводились до абсолюта, чувство чести вошло в культуру дворян и



---

интеллигенции, эти подробности беззащитности, физической и общественной, были предназначены для восприятия положения Иешуа как полнейшего бессилия, абсолютной униженности. Но именно это превращало чувство жалости в трепетное, незабываемо сладостное: в сочувствие, переросшее в доминирующую над всем любовь к Иешуа.

Любовь читателя к этому персонажу становится пафосом благодаря еще одному усилению. Сострадание еще более охватывает сердце потому, что мы с самого начала зримо представляем детали одежды Иешуа: «старенький и разорванный голубой хитон» [4, с. 20]. Подробность портрета, говорящая о бедности, и уменьшительный суффикс «еньк» ударяли болью и обволакивали нежностью.

Утверждение приговора о смертной казни Иешуа – перипетия, поворот к худшему в происходящем с ним – еще одно средство создания необходимого чувства.

Чем более с каждой деталью, поворотом в происходящем мы видит слабость и беззащитность Иешуа, тем более мы его любим, сострадаем ему.

Вызванное телесной слабостью, общественной беззащитностью и бедностью этого человека тончайшее наше сопереживание подчеркивает отсутствие ее подобия в душе прокуратора: его сердце не знает такого охватывающего все существо сострадания-любви, у него, кажется, нет вообще чувства гуманности.

Но так ли на самом деле?

Литературовед И. Галинская интерпретирует Пилата, не ставя акцента на трусости, а как такой образ, в котором «сочетается трусость с желанием спасти арестанта» [5, с. 8].

По мнению другого булгаковеда, Г. Лескиса: «Наиболее сложен... и даже несколько загадочен образ Пилата, не имеющий себе соответствия в романе о современности и допускающий наибольшее число самых противоречивых интерпретаций» [6, с. 628]. С одной стороны, Пилат приказал отомстить за смерть Иешуа – убить доносчика Иуду, но, с другой стороны, «убийство Иуды изображено как поступок

---

отвратительный» [6, с. 628]. Но этому опять противоречит то, что двенадцать тысяч лун «мучит Пилата больная совесть за совершенное им зло, и то, что совесть его пробудилась, не может не внушать к нему сочувствия» [там же].

И текст самого Булгакова делает Пилата значительно сложнее его суть, чем нравственная порочность. Ведь после того, как Иешуа возразил ему, что «истина прежде всего в том, что у тебя болит голова...» [4, с. 26], и затем добавил: «Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет» [там же], прокуратор, не понимая, что с ним происходит, вместо ранее родившейся мысли изгнать с балкона этого странного разбойника, повалиться на ложе и пожаловаться собаке Бангй на гемикранию думает принять совершенно иное решение: «...в светлой теперь и легкой голове прокуратора сложилась формула. Она была такова: игемон разобрал дело бродячего философа Иешуа, по кличке Га-Ноцри, и состава преступления в нем не нашел. В частности, не нашел ни малейшей связи между действиями Иешуа и беспорядками, происшедшими в Ершалаиме недавно. Бродячий философ оказался душевнобольным. Вследствие этого смертный приговор Га-Ноцри, вынесенный Малым Синедрионом, прокуратор не утверждает. Но ввиду того, что безумные утопические речи Га-Ноцри могут быть причиною волнений в Ершалаиме, прокуратор удаляет Иешуа из Ершалаима и подвергает его заключению в Кесарии Стратоновой на Средиземном море, то есть именно там, где резиденция прокуратора» [4, с. 30].

Как видим, если существуют порочные, нравственно испорченные люди, то Пилат все же изначально не порочный человек – он не собирался казнить Иешуа.

Таким образом, есть разные мнения литературоведов, с различными акцентами, в некотором смысле противоречащие друг другу, и текст самого автора подтверждает наличие проблемы. Она требует разрешения, что будет перспективой дальнейшего исследования характера Пилата и установления подлинной причины, по которой он все же утвердил казнь Иешуа.

---

## Литература

1. **Чудакова М.** Жизнеописание Михаила Булгакова. / М.Чудакова – М.: Книга, 1988. – 672 с. 2. **Лосев В.** Фантастический роман о дьяволе / В.Лосев // Режим доступа: [www.telecom-f.ru](http://www.telecom-f.ru) 12.04.20010 19:47. 3. **Гарбар Д.** Библийские герои. История тринадцатая: Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри / Д.Гарбар // Режим доступа:[http:// saba34.narod.ru/ berk.html](http://saba34.narod.ru/berk.html) 06.04.2011 18:29. 4. **Булгаков М.** Мастер и Маргарита // Булгаков М. Собр. соч.: В 5-ти т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма / Редкол.: Г.Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; Подгот. текстов Л. Яновской, В.Гудковой, Е. Земской; Коммент. Г. Лесскиса, В. Гудковой, Е. Земской. / М. Булгаков – М.: Худож. лит., 1990. – 734 с. 5. **Галинская И.** Неразрешимый спор в булгаковедении // Галинская И.Л. Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях / И.Л.Галинская // Режим доступа: [ilgalinsk.narod. ru/bulgakov/](http://ilgalinsk.narod.ru/bulgakov/). 6. **Лесскис Г.** Последний роман Булгакова [Коммент.] // Булгаков М. Собр. соч.: В 5-ти т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; Подгот. текстов Л. Яновской, В. Гудковой, Е. Земской; Коммент. Г.Лесскиса, В. Гудковой, Е. Земской. / Г.Лесскис. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 627 – 664.

**О. А. Верник**

### **«Я СТОЮ, ОБРАЩАЯСЬ К ВЫСИ» (ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР МИХАИЛА ЧИРКОВА)**

*В статье Верник О.А. проанализирован поэтический мир произведений современного поэта Михаила Чиркова. Автор детально раскрыла истоки его стихотворений, показала связь с литературой Серебряного века, проанализировала стилевую индивидуальность и своеобразие таланта русского поэта.*

**Ключевые слова:** поэзия, стихотворение, ритм, образ, идея, мировосприятие.

---

*У статті Вернік О.О. проаналізовано поетичний світ творів сучасного поета Михайла Чіркова. Автор детально розкрила витоки його поезій, показала зв'язок з літературою Срібного століття, проаналізувала стильову індивідуальність та своєрідність таланту російського поета.*

**Ключові слова:** поезія, вірш, ритм, образ, ідея, світосприйняття.

*In the article O.A.Vernik analyzed the poems of M. Chirkov. The author showed the originality of his works. O.O.Vernik exposed talent of Chirkov's poems.*

**Key words:** poetry, poem, rhythm, character, idea.

Со стихотворениями русского поэта Михаила Чиркова, луганчанина и москвича, читатель познакомился недавно, но уже успел оценить талант, индивидуальность стиля и своеобразие авторского мировосприятия. В своих стихотворениях поэт предстает думающим, искренне верующим, открытым доброте и свету, глубоко постигающим мир.

Михаил Чирков неоднократно подчеркивает, что стихи – живые творения, созданные не столько по воле автора, сколько по замыслу Божьему. Вместе с тем, автор не перестает постигать законы, по которым развивается творчество и создаются стихотворения.

Стихотворение «В каждой строке есть время» открывает творческую лабораторию поэта, здесь автор приводит свое понимание поэзии:

В каждой строке есть время,  
Затраченное на звуки.  
Чёрное есть в ней семя.  
Ритма сердечного стуки.  
Есть в строке невесомость.  
Есть в строке предстоянье.  
Между словами – пропасть,  
После слов – ожиданье.  
В каждой строке пространство

---

Выложено в фигуры;  
Строгое букв убранство  
Распознают авгуры.  
В каждой строке есть рёбра  
И остаток дыханья;  
На коромыслах вёдра  
Жизни, любви, страданья [ 1].

М.Чирков пишет, что ритмика стихов сравнима с сердечным стуком. На наш взгляд, это справедливо, потому что его поэзия идет из глубин сердца и души, переплетена с чувствами, лишена авторской отстраненности. Каждая строка для поэта – это «время, затраченное на звуки», это Жизнь поэта. Автор пишет о стиховом пространстве и, действительно, трудно не заметить, что его стихотворения архитектурны, они наполнены шумом города, тишиной степи, голосами, шепотом. Одновременно стихи – нечто живое, наполненное дыханьем, это тот, кто каждый раз несет «на коромыслах вёдра / Жизни, любви, страданья» [1].

В одной из рецензий М.Чирков отметил, что «в теле стиха должна быть одна доминанта, одно сердце, иначе оно распадается на части, превращается в искусственную вещь – торжество случайного распада. Это тоже может быть красиво исполнено, но не сумбурно, а с какой-то внутренней логикой или красивой формой (что мне не очень нравится, но что нельзя отрицать как эстетическую категорию). Перегружая образы, вы заставляете читателя мучиться, искать то, чем связан этот набор слов, но даже настроение, а не только мысль, иногда ускользает» [1]. Эти слова М.Ю.Чиркова, обращенные к иному автору, в полной мере отражают его собственные творческие принципы. Стихотворения поэта всегда имеют единый стержень, вокруг которого развивается лирический сюжет, и вся образная составляющая произведения подчинена главной мысли, которая, как правило, раскрывается в финале. Примером может служить стихотворение «За окном тишина», посвященное памяти отца поэта:

---

За окном  
Тишина.  
Белый сон.  
Пелена.  
Сеет ветер  
Колючие стружки.  
Рассыпается надвое  
Эта зима  
По лицу,  
По глазам,  
Потому что.  
Почему? – лижет стужа  
Железную дверь,  
Холод лижет ступеньки подъезда.  
По тому,  
Потому,  
Ты не бойся, не верь  
Никому,  
Никому,  
Никому ты не верь,  
Пока веришь, что я тебе нужен [2].

Стихотворение наполнено горечью, опустошенностью, тоской от невосполнимой потере. Чувство героя передаются через образы серого, мрачного подъезда, железной двери и стужи, которая «лизет» все вокруг, в том числе и сердце героя. Здесь зима, как и жизнь героя, «рассыпается» надвое – до и после, когда нужно искать силы, чтобы идти дальше, продолжать жить. Эмоциональность, чувства стихотворения, переданные отрывочными впечатлениями, понятны и созвучны каждому, кто так же, как и автор, пережил потерю близкого человека, кто так же пытался собрать рассыпанную собственную жизнь и, держа за руку уходящего, говорил: «Ты не бойся, не верь/ Никому, /Никому, /Никому ты не верь, /Пока веришь, что я тебе нужен».

Это стихотворение, как и другие произведения Чиркова, наполнено осязаемыми образами, которые читатель может

---

«взять», «подержать» в руке, «ощутить». Это свойство стиха в Серебряном веке поэты акмеистического круга называли будничностью, вещностью, противопоставляя его мистической туманности и размытости. В манифесте О.Э. Мандельштама «Утро акмеизма» автор на первый план выдвигает акмеистическое отношение к Слову: «И если у футуристов слово как таковое ещё ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достаточное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования» [3,(2,142)]. Поэты, по мнению автора, подобны архитекторам и зодчим, возводящим здание из слов. Архитектурность акмеизма продолжает традиции Тютчева, чей камень, «с горы скатившись, лёг в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», – есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь... Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» [3,(2,143)].

Эта своеобразная образность стихотворений Михаила Чиркова удивительным образом сочетается с лаконизмом, словесной экономией, которая воплощена и в строфическом построении, и в номинативных односоставных предложениях, строфических разрывах. Создается впечатление, что и автор, и его лирический герой аскетичны, далеки от мирской суетности. Не случайно во многих стихотворениях поэта изображены иноки, схимники, церкви, монастыри, иконы, патриархальность. Одним из примеров служит стихотворение «Схимник», в котором автор рисует внешне аскетичную, но внутренне наполненную и глубокую жизнь схимника, показывая, что герой уединен, отрешен от всего внешнего, суетного, мирского и одновременно открыт людям, готов им помочь:

Холодный пол.

Скудный лампадки свет.

Вместе с молитвой ночь.

Вместе с молитвой рассвет.

Лишь колокольный звон

---

Частый и жданный гость.  
Слаженный хор икон  
Этих и дальних мест.  
Вот, за ответом идут  
Путники в монастырь,  
Душам ища приют,  
Их ведёт Поводырь [2].

Паломников и схимника объединяет молитва, потому что «для молитв преград —/Нет на земле простой». И в этой молитве, в единстве вере они становятся одним целым, идущим за Поводырем.

Образ схимника связан с образом Родины, которая занимает одно из главных мест в творчестве поэта. Родина в стихотворениях Чиркова – это и Русь, и Москва, и наши донецкие (луганские) степи, и Арабатская стрелка, и дорогая сердцу поэта Армения. В этом Михаил Чирков очень современен, для него, как и для большинства из нас, Родина – это место, где человек счастлив, это дом его души.

В стихотворении «Врастает земля в небо» в традиционных для нашего края образах степи, полыни, горизонта поэт передает свою любовь к так называемой «малой родине», к дорогим местам, к особенной стране, созданной по детским впечатлениям. Такая страна есть у каждого из нас, к ней мы возвращаемся в своих воспоминаниях и снах:

Там снова бывают рассветы  
С холодной росой травы,  
И кто-то поёт куплеты,  
И катится шар головы  
Над речкой, над полем, над садом...  
Фруктовых деревьев цвет...  
Трёх братьев своим фасадом  
Наш дом отпускал на свет.  
Казалось, растём мы в поле,  
В дорогу, в свою судьбу,  
Но быть суждено нам корнем,  
Врастающим в землю свою [1].



---

Несколько стихотворений нам хотелось бы объединить в особый «московский» цикл – это произведения о Москве, о ее истории и особенной душе города. Одно из наиболее ярких по образности произведений – «В центре Москвы всегда бывает душно». Главное в стихотворении – образ Красной площади, место традиционного паломничества туристов, многократно воспетое советскими и современными авторами. Михаилу Чиркову удалось преодолеть косность традиции, он сумел передать душу Красной площади, благодаря ему она становится живой, чувствующей и понимающей: «В центре Москвы / Всегда бывает душно: / Толпы льётся ил глухой, / И шины машин стирают / Уши / Каменной мостовой. / Рукой хватается площадь за берег / Той, другой стороны... Слева — торг, / Справа — властные башни, / А ты стекаешь в Москву / И гнёшь свою спину, как лошадь, / Безропотно пьёшь судьбу» [4]. Как и в других стихотворениях поэта, описание Площади строится на личных впечатлениях, переплетенных с историческими картинами: «Василий Блаженный / Всё так же верит / У Красной / Стены. / Безумными красками, / Ритмом безумным / Давно он пророчит / Беду, / Но лишь немногие / Слушают строчки, / В квадратах твоих / Бредут». Такой прием создает панорамность стихотворения, позволяет постичь глубину авторского обращения не только к Площади, но, прежде всего, к каждому из нас. Мы должны на мгновение вырваться из толпы и почувствовать Площадь, по которой идем, понять ее судьбу: «Хотелось бы верить, Что ты – полотно души; / Тебя бы молитвами склеить, Тебя бы молитвой прошить» [4,76].

В стихотворении «Зимнее. Письмо в Америку» Москва – иная – зимняя, укутанная сном, по-детски сказочная:

У нас в Москве всё хорошо:  
Растут стога парного снега,  
Кружится белый порошок  
В струе метельного набега.  
Здесь линий плавных чистота.  
И свежий саван так прекрасен,  
Что сам я верю иногда

---

В реальность добрых зимних басен.  
Здесь сном укутаны дома,  
Деревьев призраки прозрачны,  
И свет из жёлтого окна  
Фатой обёрнут новобрачной[1].

Кольцевая композиция стихотворения позволяет автору создать иллюзию снежного вальса, в который вовлекается читатель. Вместе с тем, эта композиция подводит к финалу стихотворения, выступающему антитезой предыдущим строфам:

У нас в Москве всё хорошо,  
И жить нам, вроде, веселее,  
Только не знаю, отчего  
Земля зимой всегда чернее? [1]

Белое, сказочное, снежное в финале уходит на второй план, выдвигая в центр образ черной земли, который возвращает лирического героя и читателя в реальность, обыденность. На наш взгляд, это стихотворение показывает синтез романтического и реалистического в мировоззрении поэта, идеализма и прагматизма, восторга и разочарованности.

Еще в одном «московском» стихотворении «Долгоруковская, 35» автор создает образ места, где он живет. «Будничные» образы переплетены с впечатлениями, душевными волнениями, которые лирический герой переживает в разные времена года, составляющие его жизнь: «Есть подъезд, / И площадки детской железно, / И котельной растёкшийся блин, / Есть углы с геометрией лезвий, / И холодного неба сплин; / Есть зима с сумятицей мыслей / И желанием дома, тепла; / Есть весенних дождей коромысло, / Барабанная дрожь стекла». Здесь есть еще и то, что герою трудно выразить словами, то, от чего щемит сердце – «Может взгляд, но точно не слово; / Может ветер, но точно не шум». Эти двор, подъезд, дом реалистичны и мистичны одновременно, не случайно из подъезда «снова ... На обычном ремне-поводке/ Каждый вечер выходит корова, Чтобы ночь утопить в молоке» [1].

---

Пейзажная зарисовка «Арабатская стрелка» обращено к месту, в котором соединяются Черное и Азовское моря:

Языком своим жёлтым  
Море дразнит коса.  
Тихим шёпотом стройным  
Ей в ответ бирюза  
Свои воды качает  
И ленивой волной  
Мой песок вымывает  
У тебя под ногой [2].

В этом стихотворении песчаная коса в море подобна желтому языку, но автор не просто констатирует это, он подчеркивает, что коса «дразнит» море; эти первые шесть строк позволяют читателю представить и даже ощутить теплые волны, бьющиеся о песок. Этим впечатлениям способствует и неспешный «ленивый» ритм стихотворения. Коса и море – живые, они единое целое, у них своя любовная история. Обратившись к психологическому параллелизму, автор создает иную любовную историю – героя и девушки; в финале все составляющие – ритм, песчаная коса, море, герой, девушка – объединены в единое целое – в любовь.

На наш взгляд, Михаилу Чиркову всегда удастся творчески интересно объединить поэтическую образность, романтику и исторические реалии, возможно, это отчасти объясняется историческим образованием автора. Показательно в этом отношении стихотворение «У Днепра есть желтые косы».

У Днепра есть жёлтые косы,  
Есть сиреневый плат – туман  
И скул есть разбег раскосый  
И луны девичий обман.  
Есть сон, холодами суровый,  
Есть татарского ветра свист,  
И тяжелого ила подковы,  
И струящейся ивы лист.  
Мерным топотом,  
Мерным шорохом,

---

Мерным плеском  
Текут года.  
Кто-то соколом,  
Кто-то колосом,  
Кто-то песней  
Уйдёт туда [4,75].

Стихотворение по строению, форме напоминает извилистость реки, ритм стихотворения удивительным образом переходит от широты к сжатости, собранности, подобно тому, как река плавно перетекает из широких мест к извилистым, к истокам. Описание Днепра построено на смешении исторических картин и лиричности. Автор начинает произведения с лирического описания, потом с каждой строкой усиливает мужественное начало, одновременно меняя тональность, ритмику стихотворения. Они становятся более напряженными, создавая иллюзию движения реки – от спокойного к бурлящему. Переплетение женственного описания реки с мужественными картинками способствует пониманию того, что Днепр – это и сама история, и жизнь, и одновременно – Вечность.

Стихотворения об Армении объединяет любовь к этой стране, умение понять и «почувствовать» ее, передать свои впечатления через удивительные, в чем-то экзотические для нашего читателя образы. Эти стихотворения глубоки, полны национального колорита. В своем индивидуальном стиле поэт передает уникальность страны, она становится близкой читателю, который вслед за автором влюбляется в горы, ветер, древние храмы. М.Чирков соединяет яркие, наполненные жизнью, картины природы и размышления о смерти, о Вечности:

Конец апреля.  
Цахкадзор.  
Сиреневый рассвет.  
Как на качелях,  
Между гор  
Взлетает красный свет.

---

Ещё свежа трава росой,  
И в соснах – серьги слёз,  
А уж опять спешит  
Вода  
Пролиться на погост.  
Звон колокольный  
Скуп и прост,  
Как камень древних стен  
И храм растёт,  
Как вечный мост  
По струям серых вен [2].

Поэт несколькими штрихами, «мазками», образами погружает читателя в мир, где «горы смеются лаской / Под солнца белой фатой. / Здесь ветер обнимет забытой сказкой / С аканджем и пахлавой» («В Армении горы»[1]). В «армянских» стихотворениях горы женственны («Их груди упруги, движенья плавны, / А в танце - гордость и мир» [ там же]) и одновременно – это место, где каждый растёт молчаливым камнем «у вечности на виду» [ там же]. Автор признает в любви к Армении, он тоже, как и живущие здесь, хочет остаться камнем в горах, потому что «Армения, здесь оставлен – /Навеки, в твоём плену» [ там же].

Мы уже отмечали интерес автора к истории, использование образов, картин прошлого. Стихотворение «Канатоходец» написано от лица лирического героя. Автор удивительно точно и ясно передает чувства героя, идущего над городом, над толпой. Мысли, переживания героя переплетаются с картинами жизни средневекового города: «Между двух башен – струна, / Шпили воздух глотают, / Сохнет во рту слюна, / Рот толпа разевает. / Вот он, мой шест-горизонт, / Тяжесть спокойной жизни, / Шагом глотаю зонд: / Дальше / И дальше./Ближе. / Голос толпы умолк. / Площадь базарная слышит / Не бесконечный торг, / Сердце моё слышит» [2]. Все стихотворение подчинено изображению борьбы героя с самим собой, своим страхом, подчинено поиску равновесия. Ритм стихотворения передает внутреннее напряжение героя, делает стихотворение натянутым, как канат, по которому идет

---

канатоходец. Одновременно такой ритм позволяет читателю пройти вместе с героем сложный путь, сделать в конце поклон зрителю и ощутить облегчение:

Шаг.

И ещё один шаг.

Ветер мне вызов бросает.

Только над крепостью флаг

Дрожь мою понимает.

Нет, не сегодня взлечу

И падать сегодня — не буду,

Я на себе тащу

Взглядов земных груды.

Только коснусь стены,

Брошу поклон отвесный —

Город начнёт расти

Радостью,

Шумом,

Песней [2].

Осмыслению истории посвящено стихотворение «Обывателю начала XX века». Лирический герой, глядя на петербургские брустверы, создает картину обывательской жизни начала века, традиционно русской, патриархальной, мирной, далекой от потрясений:

Ломаются саней оглобли,

И бочки — на мостовой:

Грибы, огурцы, соленья,

И корки морозной хруст;

Ломается, как печенье,

Улыбка из тонких уст.

За тёмными веками шторок

Блестит

Горячечный бред... [4,77]

В стихотворении повторяется глагол «ломается», он является определяющим для начала XX века, когда размеренную жизнь большинства людей сломали независимо от их желания и воли. Антитезой мирной картине выступают

---

финальные строки стихотворения, обращенные из начала XXI века в начало XX, за которыми сожаление об утрате прошлого и объективная констатация событий :

Согнёт тебя век  
Подковой,  
Безумный, холодный век [4,77].

В заключении необходимо сказать о том, что стихотворения Михаила Чиркова – это произведения зрелого автора. Мир его произведений удивительно глубок и органично вписан в русскую поэтическую традицию. Многие исследователи современной литературы отмечают, что сегодня поэзия практически не востребована, что массовый читатель предпочитает иные роды литературы и иные жанры. Но поэзия никогда не ориентировалась на массового читателя, она обращена к читателю индивидуальному, думающему, чувствующему. Поэт всегда отдает читателю часть своей души, своей жизни, открывает свой мир. Такова и поэзия Михаила Чиркова. Уже сейчас этот автор нашел своих читателей, мы искренне надеемся, что в дальнейшем их число будет только увеличиваться, потому что его поэтический мир многогранен и глубок:

В тишине  
Своих мыслей,  
На пороге  
Несказанных слов  
Я стою,  
Обращаясь к выси,  
Открывая небесный покров.  
Так веки небес поднимает  
Солнце утренней правдой  
Своей,  
Так древний старик  
Засыпает,  
Своим храпом  
Любя людей.  
Почему-то мне белым кажется

---

Это время  
До срока, до сна.  
Шерстяной, видно, ниткой вяжется  
Моё тихое море-судьба [2].

### Литература

1. **Чирков Михаил Юрьевич** Стихотворения [Электронный ресурс] / Михаил Юрьевич Чирков. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/avtor/mch75> 2. **Стихотворение** предоставлено автору статьи поэтом М.Ю.Чирковым. 3. **Мандельштам О.Э.** Сочинения: В 2 т. / О.Э.Мандельштам. – М.: Худож. лит., 1990. 4. **Чирков М.Ю.** Стихотворения / М.Ю.Чирков // Крылья. Литературтно-художественный альманах. Взмах шестой. – Луганск: Янтарь, 2010. – С.75-77.

М. О. Воробкало

## ШЕКСПІРІВСЬКИЙ «ГАМЛЕТ» В П'ЄСІ Т. СТОПАРДА «РОЗЕНКРАНЦ ТА ГІЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВІ»

*Научное исследование посвящено драматургической интерпретации шекспировского «Гамлета» в литературе постмодернизма на основе материала пьесы Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».*

**Ключевые слова:** *постмодернизм, интертекстуальность, «шекспировский текст», парафраз, пастиш.*

*Наукове дослідження присвячено драматургічній інтерпретації шекспірівського «Гамлета» в літературі постмодернізму на матеріалі драматургічної спадщини Т. Стоппарда «Розенкранц та Гільденстерн мертві».*

**Ключові слова:** *постмодернізм, інтертекстуальність, «шекспірівський текст», парафраз, пастиш.*



---

*The research work deals with the dramatic interpretation of W. Shakespeare's «Hamlet» in the literature of post-modernism on the basis of the play «Rosencrantz and Guildenstern are dead» by T. Stoppard.*

**Key words:** *post-modernism, intertext, «Shakespeare's text», paraphrase, pastish.*

В ХХ столітті специфічною рисою художньої літератури стає інтелектуалізація. С.Д. Павличко відзначає, що «інтелектуалізм є домінантою усієї художньої культури ХХ сторіччя. В центрі уваги опиняються глобальні питання буття, що розглядаються з вихідним визнанням факту їх нерозв'язувальності» [1, с.5]. Художні твори цього періоду набувають семантичної «багатошаровості», адже їх прочитання вимагає інтелектуальних зусиль, бажання розуміти вказівки і натяки, залишені в тексті автором, врахування яких необхідне для дешифрування смислів твору. В другій половині ХХ століття виникає новий тип художнього інтелектуалізму – постмодерністський. Новою є «концептуальна спрямованість прийомів, що використовуються, взаємопроникнення і переосмислення різноманітних філософських теорій, виражених у підкреслено ігровому модусі» [2, с.2]. При цьому авторське судження навмисно приховане в тексті й виводиться лише за умови глибокого проникнення читача у вертикальні шари художнього тексту. Отже необхідність тлумачення і розуміння постмодерністської драми і зумовило вибір теми.

Незважаючи на те, що постмодерністська література привертає все більшу увагу літературознавців, вивченню англійської постмодерністської драми присвячено надзвичайно мало робіт. Цілісним дослідженням специфіки жанру британського інтелектуального роману є праці С.Д. Павличко. Мало вивченою є творчість Т. Стоппарда, одного з провідних англійських і світових драматургів, низька п'єс якого відповідає жанровому визначенню інтелектуальної драми. Л.Л. Мармазова в десертатії «Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда» виявила поетологічну своєрідність

---

постмодерністської інтелектуальної драми на матеріалі творчості Т. Стоппарда [2, с.14].

Виходячи з цього, ціль нашого дослідження полягає в детальному розгляді сюжету, концепції, системи образів та проблематики, елементів інтертекстуальності, «шекспірівського тексту» в п'єсі Т. Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерни мертві».

Творча спадщина британського драматурга Т. Стоппарда є одним з виявів нового постмодерністського етапу в розвитку інтелектуальної драми в художній літературі. Основою інтелектуалізму стає авторська філософська концепція, серйозність проблематики поєднується з іронічністю форми, світ сприймається текстуально. «У творчості Т. Стоппарда представлений якісно новий – постмодерністський – тип художнього інтелектуалізму... провідним стає принцип гри, який на рівні поезики виявляється у ризомості, інтертекстуальності, пастиші, мовних іграх» [2, с. 15].

Трагікомедія Т. Стоппарда «Розенкранц та Гільденстерн мертві» – це парафраз шекспірівського «Гамлета». Перед нами постає хрестоматійний сюжет, який подається з точки зору двох другорядних персонажів – товаришів Гамлета по університету Розенкранца та Гільденстерна, які у Стоппарда стають головними. У В. Шекспіра Розенкранц та Гільденстерн – зрадники, у Т. Стоппарда – нещасні люди, які не розуміють як вони могли потрапити у ці події, люди, які не здатні та не мають сил опиратися долі.

Непоследовність, пунктирність мовлення головних героїв – це не тільки відображення розмовного словникового потоку на письмі, а й підкреслено нецільна форма думки розгубленої, шокованої людини:

*«Р о з е н к р а н ц. Стоп, давай все по порядку... Пробуждение. Какой-то тип барабанит в ставни. Какой-то рассвет, нас окликают по имени. Письмо, приказ...Новый рекорд в орлянку. Никто не встречает...Мы покинуты...Чтоб самим выбрать путь...И есть какое-то направление...Надо подумать» [3].*

---

Розенкранц і Гильденстерн задіяні в п'єсі Шекспіра з однією метою, і Стоппард ухопився за цікаву ідею: а що, якби ці герої набули обличчя? Про що були б їхні бесіди? Ні про що, як ми бачимо в п'єсі:

*«Гильденстерн. Ты счастлив?*

*Розенкранц. Что?*

*Гильденстерн. Ну, доволен?*

*Розенкранц. Да, думаю, что да.*

*Гильденстерн. Что ты намереваешься сейчас делать?*

*Розенкранц. Не знаю. А ты?*

*Гильденстерн. У меня нет намерений. Никаких» [3].*

Розенкранц і Гильденстерн намагаються визначити свої ролі у великій п'єсі життя й зокрема в конкретному її акті. Хоча ймовірно більшість людей можуть зрозуміти відчуття заплутаності й надії на те, що той, хто підкаже, що робити, перекладаючи відповідальність на інших, не може дійсно зрівнятися з Розенкранцем та Гильденстерном. Вони не викликають співчуття, тому що є комічними, незалежно від їхньої проблеми. Їхні штани падають. Персонажі забувають свої власні імена. Аудиторія не відчуває холод безглузлого життя на сцені із цими героями. Їхня штучність – одна з їх головних особливостей, це є комічним і в той же час в цьому трагізм образів: *«Розенкранц. Моє ім'я Гильденстерн, а это – Розенкранц. Виноват, его имя Гильденстерн, а Розенкранц – это я» [3].*

В п'єсі Т. Стоппарда існує дві істини. Перша – акторська, яка зводиться до шекспірівської фрази «увесь світ – театр» та друга істина – філософська, яку намагаються знайти Розенкранц та Гильденстерн, підходячи до неї з різних боків, через різноманітні філософські школи. А ця істина полягає в тому, що не театр, а людина один раз живе та врешті-решт вмирає. Але герої не знають про це, хоча здогадуються і це лякає їх все більше. Жах перед часом, смертю, долею, перед необізнаним майбутнім – екзистенціальний страх: *«Гильденстерн. Научный подход есть форма защиты от чистого чувства страха» [3].*

---

П'еса є рефлексією на екзистенціальній театр і театр абсурду. Розенкранц та Гільденстерн вмирають з надією, що наступного разу будуть розумнішими та з невпевненістю, чи буде цей наступний раз і чи матимуть вони можливість прийняти інше рішення, яке б змінило хід подій та розв'язку трагедії. Т. Стоппард цитує текст першоджерела, але піддає саму схему трагедії переосмисленню. Наприкінці п'еси англійський посол запевняє нас, що Розенкранц і Гільденстерн мертві, але ми не бачимо, як вони вмирають. Для нас ці герої просто поступово зникають, начебто їх і не було.

Вся значимість та глибина п'еси Т. Стоппарда постає у її діалогізмі, у запропонованій драматургом діалектиці, поліфонії, у різноманітності варіантів, у тому, що його герої невпевнені щодо свого теперішнього та майбутнього, «в еї сложной внутренней полемике с Шекспиром, с театром экзистенциалистов, абсурдистов и теорией вероятности» [2, с.24].

Головна перевага стоппардовського читання В. Шекспіра полягає в тому, що йому вдалося вийти за межі традиційного кола вічних образів, що вкоренилися в загальноєвропейській культурній свідомості під час сприйняття «Гамлета». При оголошенні назви шекспірівської п'еси ми жваво уявляємо собі образи шляхетного Гамлета, що страждає від сумнівів, божевільної Офелії, зрадливого Клавдія, нерозбірливої Гертруди, хитромудрого Полонія. Т. Стоппарду ж пощастило обезсмертити ще двох героїв шекспірівської трагедії – Розенкранца й Гільденстерна.

Т. Стоппард робить трансформацію шекспірівського сюжету, тому картина світу, представлена в п'есі «Розенкранц і Гільденстерн мертві», значно відрізняється від картини світу елизаветинської епохи. Гамлет у Стоппарда показаний не із кращого боку: при читанні шекспірівського тексту у багатьох читачів частіше виникає почуття співпереживання по відношенню до принца, а стоппардовський варіант дає зовсім інше уявлення про Гамлета. Він виявляється, таким собі диригентом долі оточуючих його людей, життями яких він без

---

коливань розпорядиться так, як йому завгодно в сформованих обставинах. Гамлет у п'єсі Стоппарда не шляхетний, він – жорстокий.

Холоднокрівна рішучість Гамлета, що відправила без усякого жалю двох своїх друзів дитинства на смерть, глибоко обурила гуманіста-школяра Гораціо. Він уражений трансформацією, що відбулася з його університетським товаришем. Це збурювання шекспірівського персонажа відчув Т. Стоппард і перевів у площину соціального, статусного й особистісного конфлікту.

Розенкранц і Гильденстерн практично не мають змоги морального вибору. Вони служать королеві, їхній статус не дозволяє виступити проти волі Клавдія. До того ж сам Гамлет не дає їм шансу дізнатися іншої правди, ніж та, котрою володіють підлеглі Датського королівства: у їхніх очах принц божевільний. Гамлет недооцінив обставини їхньої повної несвободи й несамотійності. Гамлет, Т. Стоппарда грає Розенкранцем і Гильденстерном, немов пішаками, у своїй складній шаховій комбінації проти Клавдія.

Вивернувши сюжет «Гамлета» Шекспіра, використавши для цього двох другорядних героїв, Стоппард дав Розенкранцу й Гильденстерну зовсім нове життя. У сучасній масовій культурній свідомості вони стають не злочинцями, а жертвами.

Т. Стоппард у своїй п'єсі, філігранно використовуючи шекспірівську фабулу, своєрідно переводить увагу читача на двох другорядних персонажів. Це дозволило йому, добудувавши відсутні частини відомого сюжету, створити оригінальний твір і дати своєму читачеві можливість переосмислити відому трагедію «Гамлет» по-новому контексті сучасного європейського постмодернізму.

Таким чином, Т. Стоппард переосмислює шекспірівський сюжет в контексті ХХ століття епохи, яка накладає відбиток на події п'єси. Драматург змінює мотивацію вчинків героїв. В постмодерністській п'єсі на першому плані вже не герої-титани, які здатні звалити на свої плечі задачу з відновлення гармонії в світі, а «маленькі люди» розгублені, жалюгідні, нікчемні, але

---

які відіграють важливу роль у політичних інтригах, герої, за рахунок яких в сучасному світі відбувається зміна влади. Т. Стоппард написав історію про людей, які пливуть по течії. Драматург пише про те, що люди не бажають думати, відчувати, їм зручніше, коли за них вирішують, як їм жити. Автор підкреслює, що таке безглузде існування може призвести лише до деградації особистості. Тому і бере двох малозначущих персонажів з трагедії «Гамлет» і в зовсім неочікуваному ракурсі розгортає їх історію. Комедія стикається з філософією та народжується геніальний абсурд. Абсурдом стає все наше життя, все те зрозуміле, закономірне, що нас оточує.

### Література

**1. Павличко С.Д.** Лабиринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великобританії / С.Д. Павличко. – К.: Наукова думка, 1993. – 396 с. **2. Мармазова Л.Л.** Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук / Л.Л. Мармазова. – Дніпропетровськ, 2006. – 21 с. **3. Стоппард Т.** Розенкранц и Гильденстерн мертвы / Томас Стоппард. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – Режим доступа: <http://beerlady.narod.ru/lib/stop/stoppard.html> **4. Олейников А.** Шекспир против Стоппарда / А. Олейников // Интерлит. – 2001. – № 3. – С. 22-24.

Алиса Гомер

### «ЧЕТВЕРТОЕ ИЗМЕРЕНИЕ» НИКОЛАЯ ГУМИЛЁВА

*В статье Алисы Гомер исследуются внутренние связи стихотворения Н.С.Гумилёва «Фра Беато Анжелико» и повести «Веселые братья». Автор показывает культурный, литературный фон произведений поэта Серебряного века.*

**Ключевые слова:** поэзия, внутренние связи, литературный фон.

---

*У статті Аліси Гомер досліджуються внутрішні зв'язки вірша М.С.Гумільова «Фра Беато Анжеліко» та повісті «Веселі Брати». Автор показує культурний, літературний фон творів поета Срібного століття.*

**Ключові слова:** поезія, внутрішні зв'язки, літературний фон.

*The paper examines Alice Homer internal communications NS Gumilev's poem "Fra Angelico" and the novel "Happy Brothers". The author shows the cultural and literary background of the poet's Silver Age.*

**Keywords:** poetry, internal communications, a literary background.

Устами странника Сладкопевцева, персонажа повісти «Веселые братья», Николай Степанович Гумилёв излагает свою теорию о внутреннем зрении настоящего Творца, о подвластном лишь ему — следующем, более высоком измерении. Подобно более простым и доступным физическим измерениям «Ширины», «Глубины» и «Высоты», это новое измерение называется «Внутриной». О нем поведал слушателям один из Гумилёвских «веселых братьев» — Евменид Сладкопевцев. На примере творчества художника Возрождения Фра Беато Анжеліко, (которое Николай Степанович хорошо знал и которым восхищался — свидетельство тому обращение к «дантовской тематике» в его итальянском цикле), попробуем проследить, применима ли эта теория к иным, кроме литературы, жанрам, а именно — к живописи. «Зверю открыты три измерения пространства. Возьмите, например, лошадь на узком мостике через канаву. Видит она, что та канава глубокая, и боится, видит, что мостик узенький, и ступает осторожно, а когда берег близко, идет скорее. Значит, длину, глубину и ширину чувствует. А человеку открыта еще и — внутрина. Не с того дня человек пошел, как говорить научился, а с того, как Бога в себе открыл потому что язык что? И птица щебечет, и муравей усиками все что хочет, может объяснить товарищу... Как Бога познала тварь, так и родилась заново — и стала уже твореньем.» [1]

Сердце Гумилёва, по собственным словам поэта, навсегда отдано одному такому художнику, который в совершенстве

---

овладел даром «внутряного» измерения — художнику раннего Возрождения — Фра Беато Анжелико. Один из первостепенных итальянских живописцев, доминиканский монах, до поступления своего в монастырь носивший имя Гвидо ди Пьетро, он за свою душевную чистоту и добродетели был причислен католической церковью к лику блаженных под именем Беато Фра Джованни.

В стране, где тихи гробы мертвецов,  
Но где жива их воля, власть и сила  
среди многих знаменитых мастеров.

Ах, одного лишь сердце полюбило [2]

Чем же подкупило поэта творчество скромного и благочестивого монаха монастыря Сан Доменико во Фьезоле? Вернемся к размышлениям Евменида Сладкопевцева — (читай Николая Степановича Гумилёва).

«Внутрь себя духовными очами проникнуть он (человек) может — и тоже без конца, как по земным измерениям. Это и есть четвертое измерение, или лучше первое — нового порядка, это и есть Бог. И узнал тогда человек о новых существах, что одно другого диковиннее. Львы крылатые, сфинксы, колеса из глаз светящиеся — всего и не перечить. Где он их открыл, как не в себе самом, во внутренне своей божественной? И рисовал, и лепил, и описывал, да так хорошо, как с живыми зверьми, что вокруг него ходят, не вышло бы» [1]. Далее Евменид описывает излюбленные сюжеты живописца Фра Беато — (справедливости ради заметим, что имя это ни разу не называется в повести, но коннотация с Беато Анжелико вполне оправдана) — а именно сцены из Райской жизни, пейзажи и портреты из «Золотого Века» человечества. «Где открыл мастер-монах эти картины, как не в себе самом, в своей душе?» [1].

«В эпоху натуралистических и антикизирующих стремлений расцветавшего Возрождения Фра Беато Анжелико являлся единственным и последним представителем отжившего средневекового искусства в лучших его качествах, наивным, глубоко верующим художником, изобразителем неземной красоты, ангельской непорочности, религиозного экстаза,



---

райского блаженства» [3,]. Именно это и затронуло в Гумилёве глубинные душевные струны — он ведь и сам был, подобно преподобному фра Беато, последним из верующих истово и всерьез в своей эпохе.

Гумилёвская теория «внутрины», прямо проецируемая на творчество Беато Анжелико, вложенная в уста наивного странника Сладкопевцева, получает в рассказе «Веселые братья» свое развитие и детальную проработку. «Только мало было одного измерения, призраки от него рождаются, да и то маловероятные. Затосковал человек по истине непреложной, и явил ему Господь наш Иисус Христос Второе измерение иного мира, которое есть — Любовь. То-то радость пошла по всей земле! С двумя измерениями куда способнее». [1]. Именно это и происходило, должно быть, с живописцем Беато Анжелико. Увидев однажды в реальности лишь отблески небесной гармонии и неизвестную его предшественникам приветливую, ясную красоту, радостное многообразие, он открывает и своему зрителю эти райские картины. Он передает в своих фресках прелесть цветущих садов и лугов, стройность силуэтов кипарисов, прозрачные краски пейзажных далей и бледнеющую у горизонта голубизну неба, движение скользящих по стене теней, переносит действие на городские площади и уютные дворики, на берег моря или в нарядные светлые помещения. И во всем этом кроется любовь ко всему сущему и его Творцу. Взгляд художника на реальность преломляется через чудесную призму божественной Любви. «И цветочки иначе запахли, и птицы запели по-новому, а человек стал на земле как добрый хозяин. Чудеса совершаться начали заместо появления призраков» [1]. Происходило это чудо в Италии, в местечке Фьезоле близ Флоренции — (полное имя Брата Анжелико — фра Джованни ди Фьезоле).

«В трактовке простодушно — радостного мира художник отчасти опирается на эмпиризм поздней готики, но он видит этот мир без присущей готике стилизации, сообщая ему более непосредственное, живое очарование» [3]. Фра Джованни любовно прописывает каждый цветок — и Гумилёв устами

---

Евменида Сладкопевцева отмечает подобную способность художника как чудо «обожения» всего сущего.

Фреску «Мадонна с предстоящими ей св. Домиником и Фомою Аквинским» Гумилёв мог видеть на ее «родине» во Фьезоле, (а также в Эрмитаже, куда она была перенесена из упраздненного доминиканского монастыря). Похоже, именно во время своего путешествия по Италии в 1912 году, именно там, на фьезоланских холмах —

На Фьезоле, средь тонких тополей,  
когда горят в траве зеленой маки  
И в глубине готических церквей,  
где мученики спят в прохладной раке[2]

— поэт мог впервые увидеть работы Фра Анжелико и навсегда поддаться очарованию его «смирненного делания» — благочестивого творчества иконописца. Особенно много фресок художника — инока находится в Монастыре св. Марка во Флоренции — обители, в которой он жил и трудился много лет. В Берлинской «Гемельдегалери» имеются две работы Фра Беато — «Страшный суд» и «Жития Св. Доминика», которые также мог видеть Николай Степанович. Источником подкупившего Гумилёва очарования, помимо врожденного таланта, был личный характер и вся жизнь скромного монаха. Вазари говорит о нем в своих «жизнеописаниях»: «Фра Джованни был человек простой и святой жизни. Он постоянно упражнялся в живописи, но не хотел изображать ничего, кроме святых. Он мог бы сделаться богачом, но не заботился о том, говоря, что истинное богатство состоит только в том, чтобы довольствоваться малым, мог бы повелевать многими, но находил, что повиноваться легче, чем начальствовать над другими.

В высшей степени человеколюбивый, воздержанный и целомудренный, он спасся от мирских сетей и не раз повторял, что занимающийся искусством должен жить в покое, не помышляя ни о чем, и что работающему для Христа надо быть постоянно со Христом. Никто никогда не видел его сердящимся среди братии, и только улыбкой укорял он своих друзей. Словом, не найти выражений, достаточных для похвалы этого

---

инока как за его поступки и речи, за их смирение и кротость, так и всю его живопись, за ее искренность и благочестивость, благодаря которым изображаемые им святые выходили более святыми, чем у кого-либо другого...» [4].

В стихотворении «Фра Беато Анжелико» Гумилёв, как и Вазари, сравнивает творчество скромного монаха-живописца с другими, более известными его коллегами по цеху — Рафаэлем, Леонардо да Винчи и Микеланджело. Сравнение это оказывается не в их пользу:

Но Рафаэль не греет, а слепит  
В Буонаротти страшно совершенство  
И хмель Да Винчи душу замутит,  
Ту душу, что поверила в блаженство [2].

Отмечает поэт и то, что не все, что выходит из-под кисти Фра Джованни, было с точки зрения художественного мастерства и техники исполнения безупречным и правильным, что Фра Беато Анжелико «не все умел рисовать». «Невольно причастный к обновительному ходу современного ему искусства, он присматривался к природе, но наблюденные в ней формы и движения служили ему лишь подспорьем при создании идеальных образов неземной красоты и дивной выразительности». (там же, 3) Фра Беато, по словам Вазари, сам замечал неточности и погрешности в пропорциях и формах своих картин, но сознательно не исправлял их.

На всем, что сделал мастер мой, печать  
Любви земной и простоты смиренной  
О да, не все умел он рисовать,  
но то, что рисовал он — совершенно [2].

Метания и сомнения художника, мучительный поиск решений находят отражение в легенде Сладкопевцева (на поверку эта легенда оказывается описанием особого творческого метода — метода «четвертого измерения»): «Только что чудеса, когда хочет душа незыблемого? Опять затосковал человек, и начал ему открываться Дух Святой. Третье измерение, слово, которое еще не сказано, и неведомо, какое оно будет. А как откроет, так и станет человек жить в

---

новых трех измерениях, а о старых забудет, как о сне полуночном. И ничто из того, что его прежде томило и заботило, уже не затомит и не озаботит. Потому что это и есть — Истина» [1].

Из теории следует вывод — только проникновение — через «Любовь» и «Святой Дух» во «Внутрину», в «четвертое измерение» делает деяния Человека — творца (в данном случае живопись Фра Беато), более совершенными, более простыми и близкими людям, чем подавляющие своим внешним блеском творения гениальных собратьев. Даже Серафим не может поэтому сравняться в мастерстве с преподобным Братом Анжелико.

И есть еще преданье: Серафим

Слетал к нему, смеющийся и ясный

И кисти брал и состязался с ним

В его искусстве дивном... но напрасно [2].

Каждая из работ художника была для фра Беато не исполнением выгодной или способствующей славе задачи, а душеспасительным делом, в каждую влагал он свою душу, свое пламенное религиозное чувство, светлое представление о загробной жизни. «Фра Беато имел обыкновение — читаем у Вазари — «не изменять и не исправлять ничего в написанном произведении, а оставлял его таким, каким оно вышло у него сразу, полагая, что так угодно Богу. Некоторые рассказывают, что фра Джованни никогда не принимался за кисть, не помолившись предварительно, и не написал ни одного распятия, при исполнении которого не омочил бы своих щек слезами. В лицах и позах его фигур отражается доброта его души, столь великой и искренней в своей вере» [4]. Добавим — этому не мешает неуклюжесть поз и неточность пропорций. Довольно увидеть одну — две работы фра Джованни — (глазами Гумилёва!), чтобы убедиться в справедливости этой оценки.

Наиболее интересными с точки зрения возможного знакомства поэта с работами Фра Анжелико являются уже упомянутые «Коронование Пресвятой Девы» — (одно из призведений мастера, принадлежащее Лувру), и «Мадонна с

---

предстоящими ей св. Домиником и Фомой Аквинским», хранящаяся в Эрмитаже. Легко можно представить Гумилёва, благоговейно стоящим перед этой картиной и слагающим про себя чеканные строки:

Мария держит сына своего,  
кудрявого, с румянцем благородным  
Такие дети в ночь под Рождество,  
Наверно, снятся женщинам бесплодным [2].

Художник-монах был мало способен к воспроизведению сильных страстей, появлений злобы, страха и физической муки, вследствие чего изображение демонов, Страшного суда, ада и казней удавались ему плохо, порой бывали даже наивно-комичны. Таковы, например, обитатели Чистилища и грешники на картине «Страшный суд» в Берлинской картинной галерее.

Здесь уместно рассмотреть подробнее тему «духовного целомудрия мастера» — вопрос, волновавший и Н. С. Гумилёва. Вспомним, что в «Скрипке Страдивариуса» высшее благо для творца Гумилёв воспринимает как отказ от *насильственного* овладения знанием, как понимание того, что без внутренней благостности и мудрости процесс познания истины, а следовательно, и процесс творчества невозможен. Об этом — в статье об упомянутой выше новелле Гумилёва — пишет Елена Раскина: «Целомудренный мастер должен чтить красоту и приближаться к ней лишь путем постоянной работы над собой. ...Только благой труд искусства, смирение и молитва, «умное делание» могут приблизить священный миг победы человека над материей, ее «обожение». И именно опора на благой труд искусства, подобный труду средневековых ремесленников, стала доминантной культурной парадигмой акмеизма и поэтическим кредо Н.С.Гумилёва» [6].

Благоговейное отношение Н.С. Гумилёва к «смиренному деланию» Фра Беато — это еще одно, неожиданное подтверждение тезисам исследовательницы Е. Раскиной о «благочестивом творчестве» — подтверждение, исходящее из сферы изобразительных искусств. Проницательный взгляд Гумилёва — не только поэта, но и знатока изобразительного

---

искусства, хорошо видит «недочеты» художника, в смысле реалистически — достоверной передачи поз, жестов, мимики персонажей картин Фра Беато. Но поэт не считает их таковыми:

И так нестрашен связанным святым  
Палач, в рубашку синюю одетый  
Им хорошо под нимбом золотым,  
И здесь есть свет, и там — иные свету [2].

«Палач нестрашен святым» — это и радует Гумилёва, это соответствует его представлению о Золотом Веке.

Монашеское звание и самый род искусства мешали Фра Анжелико близко изучить нагое человеческое тело, а потому в его фигурах постоянно встречаются анатомические погрешности и принужденность поз. Но об этих недостатках совсем забываешь, любуясь ликами его обворожительных отроков-ангелов, прелестных дев, рыцарей, благородных старцев:

Вот скалы, рощи, рыцарь на коне, —  
куда он едет, в церковь иль к невесте?  
Горит заря на городской стене,  
идут стада по улицам предместий... [2]

В этой строфе поэт мог иметь в виду фреску «Христос в образе странника, принимаемый монахами доминиканского ордена» с ее торжественно-живописной композицией, красивыми драпировками, свежими, подобранными с редким вкусом и гармоничными красками. Другую подобную фреску — «Бегство в Египет» Гумилёв мог видеть в Сан Марко во Флоренции, где он часами гулял в коридорах, кельях, зале капитула и надворных галереях бывшего монастыря, а ныне музея. Тем важнее нам «всепрощающая» позиция Гумилёва, что в его кругу имели место и иные, критические оценки творчества преподобного Беато Анжелико.

Совсем по-другому видел и оценивал «погрешности» художника другой поэт, коллега Гумилёва по акмеистическому цеху Сергей Городецкий:

Ты только посмотри на ту фигуру,  
что в *Disposizione della Croce*

---

Разводит ручками — ужель натуру  
ты видывал тупее и короче? [2]

«В своем полемическом стихотворении «Фра Беато Анжелико» Городецкий выступает с позиций более правоверного акмеизма, чем тот, которое исповедовал сам основатель этого литературного направления» — читаем в примечаниях к книге «Образ Гумилёва в советской и эмигрантской поэзии». В своем стихотворении, перекликающемся с «Фра Беато Анжелико» Гумилёва и названном так же (видимо, для остроты полемики), он вопрошает Николая Степановича:

Ужель он рассказал тебе хоть мало  
из пламенной легенды христианской,  
Когда в свой сурик и свое сусало  
Все красил с простотою негритянской?  
О, неужель художество такое,  
Виденья плотоядного монаха —  
ответ на все, к чему рвались с тоскою  
мы, акмеисты, вставшие из праха?

Историк ван Лун писал: «Живопись этого мастера рождает во мне чувство, что Анжелико ясно осознавал часто забываемый факт: Бог-джентльмен, и небо, стало быть, населено людьми благородных инстинктов и вкусов» [6]. Именно таким «джентльментством» — или отсутствием его — и отличается восприятие двух поэтов. Гумилёву доступно «четвертое» измерение — «Внутрина», и в этом он — благороден — как и Бог, в которого поэт свято верит. Поэт является «джентльменом» и по-«джентльменски» прощает художнику его ошибки. Небо для него населено реальными благородными прообразами героев картин фра Беато. Их он и видит за визуально воспринимаемыми, — пусть иногда и неуклюжими, и «комичными» фигурами фресок.

Вслед за молитвой и «слезой умиления» как художественным средством, которые Вазари причисляет к творческим секретам мастера, Гумилёв отмечает у фра Беато

---

другую особенность — его необыкновенно чистые, прозрачные краски.

А краски, краски-ярки и чисты,  
Они родились с ним и с ним погасли  
Преданье есть: он растворял цветы  
В епископами освященном масле...[2]

Для поэта эти краски — не «сусало», нанесенное с «негритянской простотой», а простота картин Анжелико — знак его смирения и благочестия. Невозможно представить в устах Гумилёва тот саркастический тон, иронию и ядовитую насмешку над Мастером, которые позволяет себе Городецкий. Для Николая Степановича искреннее религиозное чувство монаха-художника — свято и не подлежит осмеянию. Поэт стал благодарнейшим из почитателей творчества преподобного Анжелико монаха. Он так же, как фра Анжелико, сам свято «верит в жизнь и любит Бога». Ему тоже подвластно чудо проникновения во «Внутрину». Об этом качестве Гумилёва лучше всего сказал Андрей Белый:

Проходит ночь... и день встает,  
В окно влетает бледной птицей...  
Нам кажется, незримый друг  
своей магической десницей  
Вокруг очерчивает круг:  
Ковер — уж не ковер, а луг —  
Цветут цветы. Сверкают доли:  
Прислушайтесь — лепечет лес.  
И бирюзовые глаголы  
К нам ниспадающих небес...[7,232].

Отмечает эту способность поэта — способность проникновения во «Внутрину» в статье «Самый непрочитанный поэт XX века» И. Я. Лосиевский: В земных странствиях Гумилёва открывается и другое — духовное измерение. Он не раз говорил о «золотой двери», которая должна открыться перед ним где-то в недрах его блужданий. На этом пути — слияние земного и высшего — ему сопутствовали наибольшие творческие удачи; этим светом освещены многие стихи «Чужого неба»



---

(1912) и последних сборников «Колчан»(1916), «Костер» (1918), «Огненный столп» (1921) [8].

### Литература

**1. Гумилёв Н. С.** Веселые братья [Электронный ресурс] / Николай Степанович Гумилев. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru>. **2. Гумилев Н.С.** Фра Беато Анжелико. [Электронный ресурс] / Николай Степанович Гумилев. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru>. **3. Förster E.** Leben und Werke des Fra Giovanni da Fiesole / E. Förster. – Регенсбург 1859. **4. Брокгауз** Искусство западной Европы. Италия, Испания. / Брокгауз. – М. : Олма-Пресс, 1999. – 397 с. **5. Вазари Дж.** Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Джорджо Вазари. – Ростов-на-Дону: Искусство, 1998. – 487 с. **6. Раскина Е.** Мотив «благочестивого творчества» («смирненного делания») в художественной программе акмеизма [Электронный ресурс] / Елена Раскина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru>. **7. Белый А.** Проходит ночь / А.Белый // Образ Гумилёва в советской и эмигрантской поэзии. – М. : Молодая Гвардия, 2004. – С. 232. **8. Лосиевский И.Я.** Самый непрочитанный поэт XX века [Электронный ресурс] / И.Лосиевский. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru>.

Анна Гомер

## ЭКЗОТИЗМ И ГЕОСОФИЯ НИКОЛАЯ ГУМИЛЁВА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО КОЛОНИАЛЬНОГО ДИСКУРСА

*Самоидентификация через «другое».*

*У статті розглянуто екзотизм та геософію творів Миколи Гумільова в контексті європейського колоніального дискурсу. Автор приходить до висновку, що творчість Гумільова знаходиться над «чужим», екзотичним світом, який він критично зображає.*

**Ключові слова:** геософія, дискурс, екзотизм, твір, світосприйняття

---

*В статье рассматриваются экзотизм и геософия произведений Николая Гумилёва в контексте европейского колониального дискурса. Автор приходит к выводу о том, что творчество Гумилёва находится над «чужим», экзотическим миром, который он критически изображает в своих произведениях.*

**Ключевые слова:** *геософия, экзотизм, произведение, мировосприятие.*

*The article deals with exoticism and geosoiya Nikolai Gumilev's works in the context of European colonial discourse. The author concludes that the Gumilev's work is over the "alien", an exotic world which he depicts in his critical writings.*

**Keywords:** *geosofiya, exoticism, a work attitude.*

«Все моря целовали мои корабли  
Мы украсили битвою все берега  
Неужели за гранью совместной земли  
И за гранью небес Вы узнали врага!» [1].

Оккультные учения и антропософия, христианство и экзотические религии Востока — такие как буддизм, зороастрийские учения и анимизм, — играли большую роль в поэтическом универсуме Николая Гумилёва в начале 20 века. Хотя эти и подобные им топосы были широко распространены также во всей Европе на рубеже веков[2], специфическая их интерпретация является одной из важных составляющих творчества Николая Степановича.

Гумилёв позиционирует себя как «пророк и воин» — так он и воспринимается поколениями читателей. Пророчество в русской литературе имеет богатую историю и традицию. Эта линия в 1910-1920 годах вновь подхватывается и наполняется новым содержанием деятелями русского модерна. В наши дни — в свете философского и политического переосмысления позиции России между Европой и Азией, а также в свете возобновляемой ныне давней тенденции к упрочению имперских амбиций, властвующих в российских умах с начала

---

20 столетия, — творчество Гумилёва приобретает особое значение. Оно помогает духовно-исторической и политической самоидентификации россиян (о непрекращающихся попытках уточнения которой в последнее время свидетельствуют хотя бы такие масштабные медийные проекты, как «Имя Россия», «Кто мы?» Ф.Разумовского, «Это Россия», «Русский мир» и др.), дает возможность проследить ее развитие в имперском дискурсе на примере поэзии Николая Васильевича Гумилёва.

В центре исследования находится, однако, именно определение поэтом себя как русского поэта, отличающееся заведомо прескриптивным (предписывающим) подходом к «русскому вопросу». Для него это вопрос судьбоносного значения России как страны, лежащей между Европой и Азией, вопросу ее особой (возложенной на себя добровольно) роли вершителя судеб.

Попытки пророчества, предопределения, решительного перекраивания истории, построение проектов «русского пути» неотделимы от намерения взять на себя функцию определителя пути других народов и культур, так как ни географическая, ни духовно-историческая самооценка России невозможна без точного обозначения места окружающих ее остальных субъектов мирового процесса. Гумилёв вписывает себя в географические и культурные данности других стран, в ходе творческого процесса неизбежно подвергает последние собственной интерпретации. Именно в этих субъективных опытах он выказывает явную тенденцию к оценке чужих — «экзотических» — культур с позиции «просвещенного, цивилизованного» европейца. Ностальгия по «Чужому» — важный импульс и движущая сила, выражающаяся во всей жизни и творчестве поэта. Это стремление, эта тоска поэта имеет амбивалентную, двойственную природу.

В общей парадигме христианской социализации поэта разворачиваются метафорические поля «экзотического» происхождения. Особенно любопытен в этом смысле его интерес к фольклору северо-восточной Африки, его занятия философией и поэтикой древнего Ирана.

---

Здесь мы попытаемся показать, что речь идет у Гумилёва об идеальном — воображаемом — Востоке. Этим топонимом поэт объединяет как страны классического Востока, так и дальневосточные регионы. Поэтому понятия «ориентализм» и «экзотизм» будут использоваться в этой работе как синонимы. В творчестве Гумилёва наблюдается смещение акцентов в определении Востока, а именно переход от фольклорных, романтически окрашенных описаний стран, ландшафтов и культурных реалий в стиле Киплинга в раннем творчестве — ко все более «эзотерическому» пониманию (одновременно и акцентированию, возвышению роли) — «Другого», «Чужого» как инструмента творческого вдохновения — в поздних произведениях. Такое смещение акцентов и будет предметом рассмотрения в данной работе.

Опираясь на исследования европейских культурологов Эдварда Саида и Хоми Баббы, мы исходим из того, что любое описание и восприятие «Чужого» является собственной, искусственной конструкцией автора. В преломлении чуждых реалий через призму «Своего» происходит сотворение какого-то нового, отличного от прототипа, другого «Иного. Какую природу имеет это преломление, какие аспекты „чужих“ культур Гумилёв интегрирует в творчестве и, не в последнюю очередь, — какой оценке он подвергает и какую роль отводит этим чужим культурам — вот круг вопросов, на которые мы постараемся найти здесь ответы.

Гумилёв, сам того не сознавая, играет на руку колониальному дискурсу. Он движется в рамках его стереотипов, невольно развивает типичные „перекосы“, „асимметрию“ и „неравенства“ этого дискурса и закрепляет их. В духовном пространстве постсоветских государств именно потому вновь и вновь упорно обращаются к его авторитету, что его (созданный во многом „за счет“ экзотических стран) привлекательный архетип „Воина, Искателя приключений“ является идеальным шаблоном для возрождения тех имперских побуждений и амбиций, того российского „национального нарциссизма“, которые были подвержены в последние годы

---

нападкам как извне, так и пересмотру — по меньшей мере критическому — внутри страны.

Самостилизация поэта под „пророка и монархиста“ и внешняя (со стороны почитателей и критиков) стилизация под „мученика“ как бы утоляет ту всеобщую тоску по героической, лучшей России, ту ностальгию по романтическому и „просвещенному“ царскому времени, которая в 90 годы была распространена на всем постсоветском пространстве.

По этим причинам кажется продуктивным бросить взгляд на „эссеистское“ восприятие Гумилёва поздними исследователями его творчества, а также проследить прямую преемственную связь его с общеевропейским с колониальным дискурсом. Критические работы по творчеству Гумилёва, которые можно назвать как угодно, только не критическими — сами в большей своей части полны стереотипов; будут поэтому использоваться здесь мало, „точно“. Основное внимание мы уделим первичной литературе — лирическим произведениям Гумилёва и его дневникам.

Задачей автора ни в коем случае не является монолитическая интерпретация отдельных текстов. В большей степени моя задача — исследование мотивов, анализ концепции „Чужого“ в свободной (однако хронологически упорядоченной), последовательности лирических произведений.

Так как тема ориентализма у Гумилёва являет собой почти неисследованное поле, мы откажемся от изучения исследовательской литературы и уделим здесь более внимания „первоисточникам“ — тем лирическим произведениям автора, в которых он, помимо своей воли, поставляет новые отягчающие (скандальные — А.Г.) „свидетельства“ обвинения, делая свой своеобразный вклад в общую копилку обвинений европейского колониализма.

Е. Раскина вполне обоснованно называет Гумилёва „поэтом сакральной географии“:

*И дело здесь не только в многочисленных географических терминах, а в культурно-исторической наполненности этих реалий. Мирская, светская география в текстах Гумилёва*

---

*перерастает в сакральную, становится геософией, приобретает дополнительные культурно-исторические, мифопоэтические, геополитические факторы» [3].*

В своей книге «Поэт сакральной географии» Е. Раскина идет от посылки, что поэт в познании внешнего мира был менее подвержен экзотизму, чем порыву «действенно изменить» мир, в том числе и через переименование, которое равно своеобразному (на тот особый лад, который «угодный отныне мне», как метко сказал поэт в «Приглашении в путешествие») его преобразению. Это стремление открыть мир и новые пространства для себя — для русской поэзии, «говорить о мире на языке действенных наименований» [4]. И присоединение его к собственной *поэтической* «Ойкумене», характерное для поэта, не должно вводить нас в заблуждение и заставить закрыть глаза на «присвоение» поэтом конкретных, «чужих», культурных и географических пространств.

Ведь поиски девственного языка, которые Гумилёв ведет вполне в канонах поэтики постмодернизма, происходят отнюдь не в девственных регионах земли, а в регионах, уже отмеченных самобытной культурой и уже принадлежащих другим племенам и народам. Именно на такие регионы проецирует Гумилёв свою геософию. Попытки конструирования поэтом своего Я, неотделимы, во-первых, от определения образов «Своего» «Чужого» и, во-вторых, от их категорического разграничения — в приближениях и отдалениях, от постоянной коммуникации и/или конфронтации образов «своего» с «другим, чужим». Эти «многомерные воплощения» и их проекции, а также опыты познания поэтом своего и чужого, будут предметом нашего исследования. Исходить надо из того, что в поисках своей идентификации поэт всегда оставался продуктом своего времени, двигался в рамках конкретной литературной традиции. Анализируя мифопоэтические аспекты творчества Гумилёва, надо внимательно рассмотреть общий ориентальный дискурс; при этом нельзя упускать из вида один фактор — фактор («геополитических», как нерerefлектированно пишет Раскина) — российских колониальных претензий.

---

В первом поэтическом сборнике с программным названием «Путь конквистадоров» проявляется взаимная обусловленность христианской метафорики[5] и маскулинно-жертвенного жеста. Это главные парадигмы в первом стихотворении второго цикла «Романтические цветы», напечатанного в Париже. В «Сонете I» [6] поэт берет на себя исторически отягощенную роль испанского завоевателя, воображая себя «конквистадором в панцире железном». В этом раннем сборнике выражается воля к завоеванию трансцендентного, потустороннего (голубой цветков). Примечательно, что включение этой трансценденции в свое духовное, внутреннее пространство в формально-лексическом выражении выглядит как завоевание пространства географического. «Путь познания» оформляется как маршрут продвижения физического тела в пространстве. Цель этого пути — просветление, т.е. состояние слитности со ВСЕМИ местами и временами в пространственно-временной монаде («Заблудившийся трамвай»). Но так как маршрут странствий проложен через конкретные географические места, то неизбежно, что познание несет в себе конкретные черты этих (экзотических) мест, их особое восприятие, взгляд на них через преломляющую призму «европеизма». Процесс познания и действительного переустройства мира, (у Гумилёва неотрывные друг от друга) происходит в тех географических ландшафтах, которые служат поэту источником вдохновения. Уже Георг Зиммель, который в своем программном «Экскурсе о Чужом»<sup>7</sup> формулирует теорию «Чужого», оперирует в большей степени именно пространственными категориями, аргументирует географически.

Поиск «другого» занимает в русском символизме вообще важное место. Новое для русского модерна — это поиски Гумилёвым *СЕБЯ* в другом. Другое видится поэту через призму собственного, так что внимательный читатель узнает о «другом» все же меньше, чем о разнообразных способах существования авторского «я» поэта.

---

Неискушенный в ориентальном дискурсе или невнимательный читатель будет, вероятно, спокойно — как сами собой разумеющиеся воспринимать вещи и сущности, увиденные и изложенные Гумилёвым — *ЕВРОПЕЙСКИМ* писателем. Они будут восприниматься читателем как объективная данность, фактическая сущность «другого»: Вот он, этот другой; он именно такой, каким его вижу я / видим мы, европейцы/.

При чтении стихотворений этого цикла перед внутренним взором читателя возникает, таким образом, *АДАПТИРОВАННОЕ* к восприятию европейцев «чужое». Ниже мы попытаемся исследовать, как это «чужое» конструируется у Гумилёва, как автор движется в традиционных парадигмах и рамках колониального дискурса.

Лирическое «я» поэта перемещается в воображаемом пространстве, полюса которого, с одной стороны, — инфернальное расщепление, диффузия (обозначающая райскую гармонию и адские муки), с другой — четкая привязка к местности, к ландшафту. «Пропасти и бездны» угрожают завоевателю, «радостные сады» обещают ему душевное спокойствие. Одновременно «физическое тело» героя движется в реальных, земных ландшафтах, переживая трудности и лишения пути. (Правомерен вопрос — зачем было самому поэту испытывать лишения, путешествуя, перемещаясь в пространстве, когда можно было довольствоваться только силой фантазии?...)

Я вышел в путь и весело иду,  
То отдыхая в радостном саду,  
То наклоняясь к пропастям и безднам.

Именно в этом месте читателю становится понятно, что мир картин и образов Гумилёва имеет отчетливые коннотации и аллюзии из христианской иконографии, с ее раем и адом, мучениками и святыми. Метафорика европейской романтики присутствует всюду в ранней лирике поэта; в «Романтических цветах» она проходит четким лейтмотивом. Это и одинокая фигура героя (рыцаря) и воина, и романтический пафос



---

противостояния, и героическая жертвенность с оттенком самолюбования, и голубая лилия.

Но, в нездешнее влюбленный,  
Не ищи себе спасенья,  
Убегая и таясь.

Подними высоко руки  
С песней счастья и разлуки,  
Взоры в розовых туманах  
Мысль далеко уведут

Например, в стихотворении «Носорог» присутствуют следующие измерения и семантические поля: экзотической дали, тоски по чужим странам и землям; в конце пути лирическое «Я» поэта ожидает героическая смерть. Мотив смерти в «Романтических цветах» звучит довольно часто. (Примерами являются стихотворения «Орел Синдбада», «Ягуар», «Гиена»).

Только в одном стихотворении — «Жириф» — автор дает понять, что та Даль, в которую он зовет свою собеседницу, — воображаемая. Эта даль, («далеко, далеко, на озере Чад») — является наилучшим, хотя и эфемерным, и умозрительным — выходом из угнетающей действительности. Перед ней, этой неутешительной, тяжелой реальностью поэт в конце концов «отступает», «опускает руки»: «Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман, /ты слышать не хочешь о чем-нибудь, кроме дождя»

Интересно, что это противостояние олицетворяется как любовная борьба, к тому же часто заканчивающейся смертью, как, например, в стихотворениях «Орел Синдбада», «Невеста льва», «За гробом». Смерть героя в экзотических, чужеземных странах персонифицируется иногда в виде возлюбленной, а иногда, подвергнувшись метаморфозам, может принимать анималистские черты («За гробом») [8] или же сразу являться в образе экзотического животного («Невеста льва») [9].

Таким образом, в ранней лирике Гумилёва отчетливо присутствуют как минимум несколько смысловых полей

---

романтизма, такие как «Смерть и Любовь», «Смерть через Любовь», «одинокый Герой на чужбине», «Романтический цветок». Смерть может происходить, однако, не всегда на чужбине. Когда лирическое «я» пропадает/исчезает/умирает в экзотической стране, страна эта, эта «Даль» может быть наброском потустороннего мира, другой Реальности — в которой возможно все — в том числе и дальнейшее существование героя. (Об этом же размышляет в своих дневниках М. Цветаева: Может быть, я умру не оттого, что здесь — плохо, а оттого что «там хорошо»... Есть опустевшее место: уехал и где-то живет — опять таки жизнь, — невысказанная, пока ты жив. Страх смерти есть страх бытия в небытии...)

Потустороннее, Чужое — и есть, вероятно, для поэта главное воплощение топоса «Смерть». В ранних произведениях часто описываются классические места обитания Чужого / Потустороннего: коридоры, пустыни, пещеры, пропасти, овраги и т.п. Это трансгрессивные пространства на переходе к воображаемому другому — будь то Смерть или же вечно повторяющееся Возрождение (реинкарнация). Последнее может содержать экзотические, анималистские, а зачастую и эротические компоненты.

Стихотворение «Ужас» из «Романтических цветов» является самой точной иллюстрацией последнего:

Я долго шел по коридорам....

Я подошел и вот —

Мгновенный, как зверь, в меня вцепился страх:

Я встретил голову гиены на стройных девичьих плечах.

«Чужое» или «Чужой» настагает героя между «здесь и там»; герой ощущает присутствие постороннего в переходных, трансгрессивных пространствах, в пунктах стыковки обыкновенно «дизъюнктивных, нестыкующихся» [10] пространств.

Согласно Эншу, радикальное становится метафорически постигаемо или воплощаемо только путем перевода в плоскость спатальной (пространственной) логики, выраженное метафорически вещественно [11].

---

К трансгрессионным пространствам, через которые проходит лирический герой Гумилёва, относится и классический тоpos пустыни. Впервые пустыня встречается в «Романтических цветах» (стихотворение «Невеста льва») как место ожидания смерти (в данном случае — жертвенной смерти с эротической составляющей) или как место перехода в другие состояния. Топос Пустыни известен в литературе как насыщенное коннотациями и — вопреки манифестируемой, внешней безлюдности — вполне «густонаселенное» семантическое поле. От Библии до пушкинского «Пророка» пустыня была местом встреч с божественным Словом, с пророческими видениями, различными (одухотворенными или нет) образами, персонажами миражей, других природных явлений.

Смерть и Сон, также известные как экзотические места, — это пороговые, переходные, но иногда, на время перехода, самостоятельные, по поэтическим меркам, объективно существующие места обитания Запредельного, Чужого. Эти места/состояния являются у Гумилёва «Местами Экстаза».

Переход в другие, отличающиеся от обычного, состояния носит часто эротическую коннотацию. Эротика может принимать форму экзотических хищных животных Гиены, Льва, Пантеры. Лирическое я в «Сне» — это Ягуар или женщина. Соединение во сне со зверем, смерть или пережитое во сне возрождение /реинкарнация/ в виде зверя или женщины/ в кулисах идеального экзотического ландшафта, генерирует промежуточное (между Телесным и Бестелесным, Человеческим и Животным) существование лирического Я. (Подобное находим и у М. Цветаевой: «Разве мое тело — я? Разве оно слушает музыку, пишет стихи? Тело умеет только служить, слушаться. Тело — платье. Какое мне дело, если его украли, в какую дыру, под каким камнем его закопал вор?» (Воспоминания, Дневники, письма).

Этот и символ странника, блуждающего „в слепых переходах пространств и времен“, на пороге между тем „Своим и Чужим“, о котором пишет Ванденфельс (см. ниже), имеет силу

---

для всего лирического универсума Гумилёва : *«Относится к базовым понятиям, что представляя „Чужое“, думают в первую очередь как о „Чужом месте“ или о чем-то совершенно эфемерном ином, вообще не имеющем прочного, закреплённого за ним места и не поддающегося классификации, упорядочиванию»* [12].

Это — в эмоциональном и пространственном смысле — Пустота, Пустыня. Именно Пустыня, которая олицетворяет собой место перехода, границы, порога, чрезвычайно важна для эпохи модерна [13].

Для нашего дальнейшего анализа важно, что пороговое состояние или сам порог как место перехода. Такое состояние расширенного сознания возможно только в соединении с абсолютно Чуждым (диффузное, смешанное существо женщина-зверь, перевоплощение в животного и т.д.). Это «Чужое» имеет у Гумилёва часто женскую, анималистскую — и всегда экзотическую — (т.е. неизвестную, чуждую/враждебную, потенциально угрожающую) — природу.

*«Поль Гоген ушел не только от европейского искусства, но и ото всей европейской культуры и большую часть жизни провел на острове Таити. Его преследовала мечта о «будущей Еве», идеальной женищине грядущих времен. Он искал это будущее и Еву будущего в тропиках, пытался видеть их такими, какими они являются наивному взору дикаря(!) с их странной простотой линий и яркостью красок. Плоды хороши только в руках красивой туземки, на которую смотрят влюбленным взглядом. Гоген создал новое искусство, глубоко индивидуальное и гениально простое, так что из него нельзя выкинуть ни одной части, не изменив его сущности»* [14].

Эта цитата может служить программной фразой (также) и для творчества Гумилёва. Критиком упомянуты три составные части, которые всегда важны у Гумилёва: 1. Простота и Ясность бытия. 2. Женщина как воплощение утопического, недостижимого идеала. 3. Тоска по новым формам искусства, тяга к познанию.

---

Все эти три цели поэт мечтает найти в экзотической дали. В поэтике акмеизма действует правило: ни одно слово не должно быть лишним. Лирика должна быть гениально простой и ясной.

Это именно те атрибуты, которые приписываются и живописи Гогена. «Простота и наивность» — вот признаки, которыми Гумилёв наделяет (в «Шатре» и «Романтических цветах») как описываемые им территории, так и к людей, их населяющих. Отметим здесь, что поэт часто воображает (или имплицитно подразумевает) пространство как женщину, которую герою предстоит завоевать, а это элемент, особенно значимый для ориенталистского дискурса в литературе.

Через год после того как он записал это высказывание, Гумилёв сам находится на чужбине. Он отправляется в Абиссинию зимой 1909-1910 гг. Уже во время своего первого африканского путешествия (по Абиссинии-Эфиопии) Гумилёв обнаруживает большой научно-этнографический интерес к этой стране [15]. Он собирает ее фольклор, который позднее послужит основой для абиссинских песен и для поэмы «Мик». Но факт его посещения определенных стран (как и их «непосещения») не должен сбивать нас с мысли о том, что речь идет о принципе экзотизма как такового. Стихотворения «Варвары» и «Путешествие в Китай» также рисуют картины идеализированного экзотического ландшафта, не несущие определенных выразительных черт, характерных для реально существующих стран.

Только не думай! Будет счастье  
в самом крикливом какаду  
Душу исполнит нам жгучей страстью  
Смуглый ребенок в чайном саду  
В розовой пене встретим даль мы,  
Нас испугает медный лев  
Что нам пригрезится в ночь и пальмы,  
Как опьянят нас соки дерев?

Такой восток, такой Китай одновременно и существует, и его нет. Но Гумилёв и не хочет рассказывать нам о государстве

---

Китай. Это больше — «Земля обетованная», «Запределье», которое характерно для христианской религии: только в Китае мы якорь бросим, хоть на пути повстречаем смерть.

Представления о загробном, потустороннем, мире типичные для христианства, традиционно привязаны к Палестине (там они находят в ней земное, географическое воплощение). Тем интереснее, что обещание загробного рая у поэта связано с обещаниями «жгучей страсти к темноглазому ребенку».

Но и остальная кулиса — «какаду и пальмы» — кажется знакомой читателю. Единственное человеческое существо, представляющее народ — именно ребенок, который к тому же выступает как цель вождения. Это неслучайно. Этим представлением и этими образами Гумилёв, как никто другой в русской литературе, точно следует традиционной линии французской литературы, которую он так интенсивно воспринимал, перерабатывал, которую он переводил на русский язык. Также поэт высоко ценил Гогена как художника экзотизма,

Хотя при этом Пьер Лоти [16], представитель экзотизма в литературе 19 века, не выказывает прямых интертекстуальных связей с Гумилёвым.

Это подтверждает текстовые исследования ученых эпохи постколониализма. Приведем в этой связи высказывание Саида, когда он пишет:

*«Все европейские ориентальные традиции связывает один элемент, одна характерная черта — неотъемлемый постулат интеллектуального превосходства (авторитета) Европы и европейцев над Востоком. Авторитет этот, не «природный», не заданный эволюцией, а сформированный, «внушенный/насажденный свыше» самими европейцами, имеет инструментальную, суггестивную природу. Он убедителен, так как у него высокий статус; он устанавливает ценностные и вкусовые каноны» [17].*

«При этом стереотип наивного, детского, подлежащего обучению и наставлению «Востока» — или «Экзота», ставший

---

общим местом в политике и науке этого времени (и всего последующего периода), был неосознанно подхвачен науками (историей, литературой) и пропагандировался, насаждался, передавался ими далее. Яркий пример такой суггестивной пропаганды — лирика Гумилёва. Сценарий свершившегося завоевания чужого, как и трансцендентальность (запредельность), и страсть к темнокожему ребенку не всегда бывает явным, подчеркнутым. Он подразумевается, присутствует на заднем плане. Так, в «Варварах» превосходящий силами слабого «туземца», уже победивший европеец отказывается от подлежащего ему как победителю вознаграждения. Он «благородно» отвергает богатые трофеи.

Армия северян — победителей вступает в столицу побежденной южной или юго-восточной (воображаемой, не существующей в реальности) страны. На главной площади королева этой страны предлагает себя как жертву и добычу «на милость победителя». После описания ее окружения и ее тела, (насыщенного сразу экзотикой и эротикой) наступает драматический поворот событий. Суггестивная, подразумеваемая, (но не описанная) [18] картина насилия под палящим солнцем юга неожиданно сменяется картинами севера, которые — после гнетущей жары и невыносимо интенсивных, слепящих красок юга — представляются герою благодатными, а Север предстает перед его глазами как истинная «страна обетованная» Поворот воина мыслями к северу — вот двойная победа воина, так как достославный Рай уже заключен в нем (герое) самом, он несет в себе Рай изначально. Все другое лежит у его ногами, но герой «выше» того, чтобы воспользоваться трофеями: «но, хмурый начальник... с надменной усмешкой, войска повернул он на север

На лексикологическую структуру намекается эскизно — восточная королева описывается эпитетами, характерными для экзотизма: „с глазами — провалами темного, дикого счастья“ [19], „роскошные“, „пантера“, „нет жены бесприютней, чьи жалкие стоны..“ „терзайте для муки разверстые груди ее“

---

Европейцы, же, напротив, предстают гордыми и благородными поработителями: „могучие, грубые люди“ „гордые брови“ и т.д.

Настоящая причина поворота на север названа: войны вспоминают о скупых родных пейзажах, по-королевски синих женских глазах („царственно-синие женские взоры“ — в отличие от жгуче-карих южных, „туземных“ глаз) При этом они по-нордически сдержанны, замкнуты. В европоцентристской литературе едва ли найдется более сильное слияние ландшафта с женским телом. Причем „ориентальное“ женское тело как бы специально создано для завоевания его европейцами.

Подробнейшие описания тела и роскошного окружения переходят друг в друга, заставляют практически стать тело ландшафтом, а ландшафт — телом. Оба лежат у ног завоевателя. Контраст и различие между подлежащими завоеванию экзотическими, южными территориями и Родиной воплощен (и заострен) именно через контраст женских образов — образов туземок и европейек. Но если европейские женщины здесь фигурируют только абстрактно, эфемерно — „своими царскими взорами“, то „ориентальные“, женские образы телесно ощутимы.

Очевидна (не только расовая, но и гендерная!) иерархия: „королевские взоры“ европейек — это „верх“<sup>2</sup>[20], а телесность, вещественность, ощутимость восточных женщин — „низ“ той композитной женской фигуры и того ландшафтного окружения, которые отданы (на милость?) в полное распоряжение победителя. При этом роль „вершителя Судеб“ отдается именно Мужчине — северянину, белому, цивилизованному, европейцу мужского пола.

Николай Гумилёв, как самый значительный наследник второй волны русского символизма, осознанно перенимает от предшественников их мистически — апокалиптическую, мессианскую позицию. Он отвергает пессимизм раннего Белого и яростно проповедует, как доказательство скорого прихода новой эпохи, „ЭПОХИ ДУХА“, признаки Духовного преображения человека и материи. Он стоит особняком на



---

границе эпох, предвещая, с одной стороны, начало новых, а с другой — ужасный „конец“ существующих „миров“.

Он возлагает на себя высокую миссию — стать ныне вещью, Богом бывши, и слово вещь возгласить, чтоб шар земной, тебя родивший, вдруг дрогнул на своей оси, и одновременно просит о ниспослании ему тайного, великого знания о грядущем:

„Пробудившись в свой день последний, нам ты знание свое отдашь...

Зарожденье, преображение и ужасный конец веков“[21].

Существование временной „монады“, заключающей в себе одной все времена, присутствие всех времен в одном мгновении, — это важный топ в творчестве Николая Гумилёва, особенно отчетливо проявившийся в стихотворении „Заблудившийся трамвай“ Поэт говорит о возможности знания обо всех временах — при том условии, что он умеет читать „знаки“ мистического, но „среди других — единого, необманного“ мира (предвечно-нелинейное время)

Меня, кому единое мгновенье —  
весь срок от первого земного дня  
до огненного светопредставленья?» [22]

Знание о «едином необманном мире» — результат прозрения поэта, его взгляда на события, протекающие в «параллельном» мире. Подобные трансгрессии могут, по версии поэта, происходить на трех уровнях: в Пространстве, Времени и во Сне (или близком ему состоянии транса). Подобно пророку Мохаммеду, лирическое я поэта для акта пророчества перемещается в пустыню. Это происходило и с Заратустрой [23] Ницше, и с Зангези Белого [24].

Одинокая фигура поэта стоит на возвышенности или на горе, но с тем отличием от пророка, что поэт не «генерирует» содержание пророчеств, а является лишь посредником посланий, которые он страстно взывает, ищет, ловит из прошлого или будущего и, в акте пророческого вещания — иногда в трансе (тождественном творчеству) — передает их дальше. В своем эссе «Жизнь стиха» Гумилёв называет такие

---

пророческие послания — импульсы «толчками»: *«Душа поэта получает толчок из внешнего мира — иногда в незабываемо яркий миг, иногда смутно, как зачатие, во сне, и долго приходится ей вынашивать зародыш будущего творения... Все действует на ход развития новой жизни стиха: и косой луч луны, и внезапно услышанная мелодия, и прочитанная книга, и запах цветка. Древние уважали молчащего поэта, как уважают женщину, готовящуюся стать матерью»* [25].

Мысль об унаследованном от предков, тайном знании очень важна. Гумилёв ищет скрытые знаки, послания, вдохновляющие импульсы в другом — интенсивном, восточном (в гумилёвском, широком понимании — мире, в интенсивных мгновениях. Такой толчок для него — всегда встреча с экзотическим, чужим. С прошлым востока лирическое Я поэта находит больше общего, чем с окружающим его современным миром, в котором он видит «край докучный», где его окружают «холодные, каменные города» («Приглашение в путешествие») где он вдыхает холодный, тяжелый туман («Жираф»).

В критические, переломные времена поэт, по мнению Гумилёва, может достигать высот пророчества, он практически равен пророку, он один в состоянии выполнить эту функцию.

Пророчества Гумилёва «вбрасываются», однако, не из будущего, а из четко воображаемого им прошлого. Это прошлое может быть сконструировано поэтом на основе его интереса, знаний о древней культуре языческого севера — пра-русской, скандинавской, кельтской («Гондла») или, вновь и вновь, — из его схематических, идеальных представлений о «Востоке». В приведенных строках автор признается, что живет не в настоящем, а в параллельном мире, причем только одна — внешняя часть существа его должна общаться с настоящим. А лирическое «Я» поэта всегда настаивает на его отчужденности, «особости», отстраненности его от настоящего:

Я вежлив с жизнью современной, но между нами есть преграда...

---

Пускай сирокко бесится в пустыне сады моей души  
всегда узорны... или Не прикован я к нашему веку, если вижу  
сквозь бездну веков...

Эта мысль об «особости» поэта усиливается, появляется  
все настойчивее уже и в прозе, например, в новелле «Веселые  
Братья» — и все чаще — в его поэтических текстах:

Поэт, лишь ты единый в силе  
Понять ужасный тот язык,  
Которым сфинксы говорили  
В кругу драконовых владык  
Стань ныне вещью богом бывший  
И слово веще возгласи,  
Чтоб шар земной тебя родивший, вдруг дрогнул на своей  
оси.

Итак, возникает мифологема «Наброска Мира». Гумилёвский проект мира таков: только поэт в состоянии принимать, понимать послания из внешнего — и переводить их на язык внутреннего мира, на язык современности и современников. Осознаем при этом сперва наличие для поэта двух полюсов — внутреннего и внешнего мира. Привилегия расшифровать Внешнее принадлежит поэту. Важно, что это именно ЕВРОПЕЙСКИЙ поэт, а метафорический ВНЕШНИЙ МИР носит диффузно-восточные черты, так как они рассматриваются в европейском ориентализме: *«Мы любим все, что дает эстетичный трепет душе, будь то или новый Египет, где времена сплелись в безумной пляске, или золотое средневековье»* [26].

Новая эпоха, начатая поэтом-пророком, — это переход к новому человечеству и новому человеку которые осознает свои особые качества творческого человека Творческая жизнь определяется как утопическая категория. На момент творения поэт имеет доступ к «подлинной правде». Свое же время и окружающий его мир Гумилёв (или его лирическое я) определяет как чужое, и наоборот, Чужое доступно только ему. Направлено ли это другое на господство или только на самоидентификацию? В этом нам предстоит разобраться ниже.

---

Гумилёвское «другое» соответствует по своей стереотипизации тому определению «другого», которое характерно для колониального дискурса в целом, и было сформулировано известным американским культурологом, исследователем — Хоми Бабой [28].

Мы попытаемся также исследовать амбивалентность, т.е. неоднозначность преломления колониального дискурса в творчестве Гумилёва [29].

Гумилёвский поиск единства существования коренится во многих религиях мира. «Принцип единства» на рубеже 19-20 веков открыт для обсуждения в литературе и культуре, но это была кажущаяся открытость.

Помимо переводов французской лирики, Гумилёв глубоко занимался культурой и философией древнего Ирана, писал стихотворные подражания Гафизу.

Но и другие дальневосточные философии и поэзия для него важны. Но все они, преломляясь в его произведениях через особую призму, неизбежно получают своеобразные «ярлыки». Мы рассмотрим здесь это преломление на примере Северной Африки. Цель поисков и фокус внимания все более сосредотачиваются на его родине. Возникает целая своеобразная космогония. Такие человеческие качества, как храбрость, гражданская смелость, стоицизм возводятся поэтом в ранг наивысших добродетелей, получают приоритетное значение. С пафосом воспеваются Долг пред Богом и Отечеством. (Сам поэт становится добровольцем и восторженным участником Первой мировой войны). Однако подробности биографии Гумилёва не являются предметом рассмотрения данной работы. Для нас имеет значение тот факт, что Гумилёв в своей поэтике создает для этих добродетелей новые топосы. Так, например, мы находим у него «молодую» и «дикую» Африку, а патриотизм, безусловно достойный подражания, облекается в маскулинизированную боевую риторику. Когда воспеваются долг гражданина и патриция, мы переносимся в древний Рим и Троию. Индия, (а позже и кельтская культура — «Гондла») олицетворяют духовную жизнь. Все эти достоинства

---

(заимствованные, «чужие») — Гумилёв хочет поставить на службу своей Родине. Преимущества этих культур или отдельные их добродетели, утопически слитые воедино в некий новый «гипостаз», он хочет видеть и на своей родине. «Стены нового Иерусалима на полях моей родной страны», а позднее «Индия Духа» (Заблудившийся трамвай) — все это должна олицетворять Россия. Через это, «восприняв» и «воплотив» все это — она и получит моральное право определять судьбы мира, считает поэт.

Общества прошлых времен и присущие им добродетели которые, параллельно его «земной, бытовой» жизни, действительно существуют в духовно-идейном мире Гумилёва, (впрочем, они доступны как ему, так и всем ПОЭТАМ), являются определяющими в его ретроспективно-центричной картине Времени и Мира.

Какие конкретные наброски Мира при этом возникают у поэта, какая роль отводится в них России и Востоку (Востоку в Гумилёвском, широком значении) — мы исследуем в последующих главах.

Почему в во время Октябрьской Революции русский поэт мечтает о том, чтобы в конце пути стать «простым» [30] (что тоже может иметь значение!) индийцем? Интерес Гумилёва к Африке и другим экзотическим странам, возникает под влиянием чтения литературы для детей и юношества (которое, как указывает биограф Шубинский, было главным занятием Гумилёва в детстве) и юношеских игр. Он возобновляется и усиливается во время пребывания поэта в Париже (1907-1909 год)

Эфиопия — Абиссиния, как особенно хорошо исследованная европейцами страна, оставила глубокие следы в европейской литературе вообще, а также в литературе оккультизма, интенсивно воспринимаемой Гумилёвым. Живущие в Эфиопии племена Елена Блаватская называла «непосредственными предшественниками белой расы» [31]. Гумилёв выказывает особый этнологический интерес к этой стране, собирает объекты ее искусства и образцы фольклора.

---

Но его интерес на этом не исчерпывается. Он пишет о племенах, проживающих на юге страны: *«Так как все они принадлежат к одному племени данакилей, довольно способному, хотя очень свирепому, их можно объединить и, найдя выход к морю, цивилизовать или по крайней мере, арабизировать. В семье народов прибавится тогда еще один сочлен»* [32].

Колонизаторские устремления и фантазии «русского поэта» находят здесь отчетливое выражение. Маршрут поэта пролегает через Крым — и уже здесь, сравнительно близко к самой России, становится очевидной установка Гумилёва — путешественника на «цивилизаторство».

Он наблюдает, делает путевые заметки, но одновременно набрасывает эскиз преобразования этих обществ. При этом поэт делает сравнения, дает субъективные категорические оценки, не всегда одобрительные, как бы сказали сегодня, не всегда «политкорректные». Масштабом и главным критерием этих оценок становятся добродетели абстрактного «Севера» и его людей. Давая поверхностно-карикатурное описание Одессы с ее «хитрой психологией» и «экстатическим стремлением к успеху», поэт обобщает и констатирует:

*«Несомненно, в Одессе много безукоризненно порядочных, даже в северном смысле слова, людей. Но не они задают общий тон. На разлагающемся трупе Востока завелись маленькие, юркие червячки, за которыми будущее. Их имена — Порт-Саид, Смирна, Одесса»* [33].

На «геософской» [34] карте Гумилёва Одесса является, следовательно, уже ориентальным городом, началом Востока (написание слова «Восток» с большой буквы можно интерпретировать как географическое название — обозначение «Заграницы»). Уже здесь просматривается разница местного населения с превосходящим его «северным человеком», так остро воспринимаемая поэтом.

Мы говорили выше об амбивалентности Гумилёва. Амбивалентность эта выражается в противоречивых взглядах поэта на вопросы колониального дискурса, а именно — на

---

иерархическую «вертикаль», отстоящие точки которой, с вариантами, можно обозначить так: Европейцы (варианты: конкистадоры, северяне, христиане) – один полюс.

Южане (варианты: туземцы, дикари, язычники) — нецивилизованные народы, которым еще только предстоит подвергнуться процессам цивилизования и (или)христианизации, — полюс второй.

Не менее противоречивы его взгляды на «гендерный» дискурс, т.е. на вопросы распределения социальных ролей в зависимости от полового признака.

Неудивительно, что народы, проживающие все далее от «цивилизованного» севера к «дикому, туземному» югу, по мнению поэта, являются все более «дикими», все более нуждаются в цивилизации их. «Я буду изменять движенье рек, льющихся по вышине, предписывая им движенье, угодное отныне мне» — смелый Гумилёвский проект «поворота рек» можно экстраполировать и на общественные, эволюционные процессы. Он отражает европоцентристские геософские взгляды поэта и его миссионерские устремления. Принять существующее положение дел в этих регионах Земли — значит замедлить общее движение «семьи народов» к единственно правильному, прогрессивному, «европейскому» состоянию.

Эти его оценки (на наш сегодняшний взгляд, отчетливо «европоцентристские» и одновременно «шовинистские») не станут предметом наших дальнейших размышлений. Интереснее кажется вскользь упомянутое «тело» (здесь: «труп» Востока), находящееся в «процессе разложения». Поразителен антропоморфизм этого высказывания, предельно ясно отражающий историсофские представления Гумилёва. Если сейчас Восток находится в стадии разложения, то очевидно, что он должен был когда-то пройти и «стадию расцвета» Какую же эпоху представляет поэт «цветущей» фазой развития столь широко понимаемого им Востока? От какой высшей стадии он отталкивается, описывая столь неприглядную, «разлагающуюся» современность? Абиссиния является страной, важной для Гумилёва, по двум причинам. Это Африка многих

---

народностей, находящихся, по мнению поэта, в примитивной стадии развития.

С другой стороны, это ортодоксально-христианская страна с богатыми традициями и государственностью. Биограф Гумилёва Шубинский убедительно доказывает, как события и люди, которые в этнологических заметках, письмах, и, в первую очередь, на фотографиях, сделанных во время путешествия, в стихотворениях Гумилёва трансформируются и романтизируются [35], восходя к архетипическому обобщению. Так, из простых будничных встреч с местными жителями поэт переходит к встрече с «демонами» (его повышенный, частично этнографический [36], частично туристский интерес заставляет простых жителей деревень превращаться в «идолов с загадочно горящими глазами»).

Жирный негр восседал на персидских коврах  
В полутемной неубранной зале  
Точно идол, в браслетах, серьгах и перстнях  
лишь глаза его дивно сияли [37].

Шубинский, который часто нерелективно употребляет понятие «расы» [38], в одном, по-нашему, прав, а именно, когда он говорит, что на многие противоречия между лирическими текстами и дневниковыми записями Гумилёва надо смотреть диалектически. Для Гумилёва «жирный негр» может быть одновременно и смешным, и величавым («смешон и величествен») [39]. Тут, очевидно, не подразумеваются реально существующие персонажи. Особое значение уделяется слову «идол». Гумилёв переносит современную Эфиопию в мифическое прошлое, где ему видятся идолы, людоеды и прочий языческий «бестиарий». Таков его виталистский взгляд на «до» — (или пред) — «цивилизованный» мир. В набросках «Учебника географии в стихах», который Гумилёв серьезно планировал (и уже начал этот проект циклом стихотворений «Шатер») реальной географии должно было отводиться мало места. Невзирая на то, что некоторые стихотворения цикла носят реальные исторические названия: Сахара, Суэцкий канал, Судан, в «Учебнике», как и в Африканском дневнике,



---

вырисовывается некая туманная, экзотическая местность. Подобные описания можно встретить в ориенталистской литературе других европейских писателей, его современников: Конрада, Хаггарда или Киплинга [40].

Вокабуляр этих описаний взят из следующих семантических рядов: Зависимость и вопрос Самоопределения, Воспитание и Педагогика, Война и Мир, Анимализм, Сказочность. Первый аспект «Зависимость и Самоопределение» можно здесь описать ближе, так как он имеет определяющее значение в гео-, историософии, а также мифологии Гумилёва. Из него вытекают два последующих семантических поля. Африка описывается как «груша, свисающая с древнего дерева Евразии» (Ты, на дереве древнем Евразии/ исполинской висят грушей!)

Интересны образы Ангелов и Архангелов — покровителей стран: Ангелы в небе над Африкой — «неопытные» ангелы. Архангелы, которые инструктируют неразумную Африку, «о неопытном ангеле думают, что приставлен к тебе, безрассудной!» Сам ландшафт представляется Гумилёву антропоморфно в образе школьника, который отдан попечению опытного учителя — который обязан его наставлять и цивилизовать (и над которым «ученик» может, в свою очередь, жестоко подшутить) Так, о волнах Красного моря, омывающего Эфиопию, он пишет:

Как учитель среди шалунов,  
иногда океанский проходит среди них пароход...

Картинка невоспитанного, шаловливого ребенка в этом цикле задает тон. С подачи автора читатель суггестивно воспринимает недеklarированную плакатно, но все же неотъемлемую, характерную для Гумилёва иерархию: авторитетная, важная, «взрослая» Европа в лице ее стального посланца — океанского парохода — и проплывающие перед его бортами берега Африки, с рычащими львами да бегающим по ним голыми туземцами. (Такое описание Африки, пожалуй, можно встретить даже не у современника Гумилёва — Киплинга, а еще раньше — у Даниеля Дефо, в «Робинзоне Крузо»). Судан прямо называется большим ребенком: «Тихо в

---

Судане, ... над ним, над огромным ребенком/ верю, верю,  
склоняется Бог»

В стихотворении «Сахара» описание конкретных ландшафтов (пустынь) соседствует с абстрактным описанием экзотического Востока — чужого, деструктивного, сатанинского и исходящей от него смутной Угрозы. Здесь Афинам как форпосту всей цивилизации, олицетворению классической эллинистической культуры, угрожают варварские нападки ИЗ Пустынь — или наступление САМИХ Пустынь:

Все пустыни друг другу от века родны, Но Аравия,  
Сирия, Гоби — это лишь затиханье сахарской волны/ В  
сатанинской воспрянувшей злобе (...). Но ее океана песчаный  
разлив/ до зеленой доходит Сибири.... И быть может, немного  
осталось веков, как на мир наш, зеленый и старый, дико ринутся  
хищные стаи песков/ из пылающей юной Сахары. Средиземное  
море затопят они, и Париж и Москву, и Афины...

Старый цивилизованный мир, следовательно, постоянно подвергается угрозе со стороны деструктивных сил «юной Сахары» [41]. Из этих строк очевидно, что Гумилёвская концепция цивилизованного мира включает в себя как средиземноморскую культуру, так и Россию (И Париж, и Москва..., до зеленой доходит Сибири). Юная, взрывная, полная деструктивной силы Сахара существовала всегда — и будет существовать до скончания веков. Старый мир, к которому принадлежит туманный «цивилизованный» Восток (Иран Хафиза, Византия, высокая цивилизация Японии и Китая), находится однако, в процессе «разложения». В этом смысле можно согласиться со Смеловой, которая пишет об эсхатологии Гумилёва:

*«В структуре хронологических мозаик важно обращение к Африке, которое обусловлено тем, что она — аккумулятор исторического движения, последний пункт в реверсивном ходе истории, где конец имеет значение начала, где находится точка замыкания исторического цикла».*  
*Исполняя царевы вельня, не при мне ли нагие рабы/ по*

---

*пустыням таскали камня,/ воздвигая вот эти столбы?*  
(«Египет») [42].

Что же можно отсюда заключить? Если Гумилёв выстраивает угрожающую кулису для будущего всего цивилизованного мира и географически точно ее размещает, то будет наивным думать, что мышление его (так же его подсознательное) останется таковым только в географической плоскости. Еще важнее, что тут появляется новый дискурс, имеющий своего предшественника в лице немецкого национал-социализма (проявляющегося в терминах — «старых» и «юных» рас, в шпенглерском «Закате Европы»), но который до сих пор крайне актуален. Очевидно, и биограф Гумилёва Шубинский становится одним из его рупоров, проводников идей поэта, когда говорит о «монументальной и жестокой простоте обычаев» [43] африканских народов, так вдохновляющей Гумилёва.

Во время Октябрьской революции Гумилёв в чине офицера выезжает в Скандинавию. Запланированное поэтом новое путешествие в Африку не состоялось. Поэт, который заявляет о себе как об аполитичном, задается в эти дни жгучими вопросами прошлого и будущего России. Возникает стихов цикл «Костер» — цикл, который, по моему мнению, более всего имел отношение к актуальной политике и самой современной России.

По многим стихотворениям цикла, посвященным Норвегии и Швеции, можно составить впечатление о том, в какой позиции более всего Гумилёв хотел бы видеть Россию. Он отводит России роль «сестры и последовательницы» скандинавских стран: И неужель твой ветер свежий/ вотще нам в уши сладко выл/ К Руси славянской, печенежьей/ вотще твой Рюрик приходил? (Швеция).

Следовательно, существовала варварская, нецивилизованная, «печенежья» Россия, которая должна помнить о своих истоках и о событиях недавнего прошлого, в котором Швеция и вообще скандинавские «суровые мужи» оказали заметное влияние на ее развитие. По этому прошлому Россия должна хранить, по мнению поэта, благодарную память.

---

Логично, что «цивилизаторские» процессы, (подобно ответной «волне», идущей с севера), охватившие уже Россию и принесшие ей «блага просвещения», должны неизбежно «покатиться» дальше на юг — изменения должны, как представляется поэту, произойти и с Востоком — в Гумилёвском его понимании. Сюда входит, по-видимому, и Африка, и юго-восточная, и Средняя Азия — т.е. все те регионы на Гумилёвской карте мира, которые еще не охвачены европейской цивилизацией и культурой: (для славы, силы и победы / тобой подъятая сестра). Россия, однако, забывает об этом славном прошлом и предает его ради «золотых ворот» Византии: «У золотых ворот Царьграда/ забыт Олегов медный щит»

Следующие слова Хоми Баба написаны, кажется, именно о Гумилёве: *«Что любом случае драматически помещается в центр происходящего, на „сцену событий“ — так это момент разделения этносов, культур, малых историй внутри большой истории — разделение на „прежде“ и „после“. Момент, который обсессивно, до сумасшествия упорно повторяется, это мотив разделения, „дизъюнкции“* [44].

Посредством слова автор пытается в своем творчестве найти этот мистический „момент дизъюнкции“, чтобы вновь воссоздать глобальное единство, цельного, до-дизъюнктивного мира.

Выделим одно стихотворение этого цикла — „Мужик“, которое напрямую обращено к октябрьской революции и содержит характерное описание предреволюционной России. (Влияние Распутина на исторические процессы): «В гордую нашу столицу входит он, боже спаси / обворожает царицу / необозримой Руси». Этот грубый мужик, крестьянин описывается поэтом как дикарь, „туземец“, представитель славянско-печенежьей России с ее фольклорным наследием: «он пристально слушает „крики Стрибожки / чуж старинную быль“, и вступает в „гордую столицу“ В Распутине Гумилёв видит **выходца из болот** („в чашах, в болотах огромных, у оловянной реки, в срубах мохнатых и темных“) — диффузный образ

---

**чужака**, — образ, позволивший Гумилёву отчетливо осознать собственную идентичность (родовую принадлежность) и впервые, через неприятие Распутина — поставивший самого поэта в оппозицию этой деструктивной, враждебной силе. (Чувствовал ли он, как пророк, что эта сила в конце концов его уничтожит? Во всяком случае, уже в одном из ранних стихотворений — „Думы“ — появляется смутное предчувствие — возможно, именно этих сил — „как коршуны, Зловещи и угрюмы“ Обманный, нежный храм слепцы разрушат» «как нищего во тьме, меня задушат»).

Так, в отдалениях и приближениях, в хомибабовской «точке дизъюнкции», и происходит самоидентификация поэта. На существование «собственного, своего» — и абстрактного «Чужого» указывают в стихотворении коллективные местоимения «наше» и «ваше»: В гордую НАШУ столицу.... В диком краю и убогом... слышен по ВАШИМ/ дорогам радостный гул их шагов.

В фабуле «Мужика» за Распутиным, который был убит православными («православные, жгите!»), следуют огромные толпы грозных последователей. Они накатываются, как разрушительные волны пустынь, угрожают поглотить цивилизованный мир, и им предшествуют «Выстрелы, крики, набат». А в ответ им «город ощерился львицей, обороняющей львят». Эта «Африканская» реминисценция — не единственная в стихотворении «Мужик». И сам Распутин — мужик описывается при помощи тех же эпитетов, что и Африка или Восток (например, в цикле «Жемчуга» — 1910 и «Чужое небо» — 1911).

С одной стороны, это эпитеты детства: «Судан, огромный ребенок», с другой стороны — эпитеты опасности и непредсказуемости «шалун», «неразумный», «озорной»:

Путь оглашает лесной/ песней протяжной, негромкой, но озорной, озорной

Или «обворожает царицу... взглядом, улыбкою детской/ речью такой озорной»

---

Топос туземного ребенка, подлежащего будущему наставлению и обучению (со стороны наставника — Цивилизатора) в колониальном дискурсе поэта очень распространен. То, что от этого «дикого ребенка» можно ожидать катастрофических, опасных выходов, передается словами «озорной, лукавый, шалун, хитрый» [45] тут явна перекличка образов из другой темы, которая отчетливо прослеживается в русской литературе 19 века — темы Кавказа. Именно там есть народы, которые упорно «противятся, противостоят всяческим цивилизаторским попыткам России, предпочитая оставаться «нецивилизованными» [46].

В своем индивидуальном поэтическом поиске Гумилёв находится на пути в прошлое — как свое, так и всего человечества. Темой многих его стихотворения является не только его детство, но и «детство народов».

Образ «Детства народов» ни в коем случае не носит у него негативных коннотаций, напротив. Но часто встречающееся сравнение определенных народов с детьми или «заполнение» семантического поля детства реально существующими географическими областями и их населением получает некий (подозрительный — А.Г.) «привкус». Тем удивительнее, что биографы и авторы монографий о поэте остались невосприимчивы к этому «привкусу». Более того, понятия расы и подобные ему непродуманно, нерелевантно переносятся исследователями на все его творчество: *«Воззрения поэта на исторические процессы уходят в ту глубину, где начинается различие (дизъюнкция) рас. И в этих глубинных пластах, где происходит зарождение национального сознания, имеет свои истоки Гумилёвская концепция отечественной истории. «Варяжская раса» становится чрезвычайно энергоемким понятием, обозначающем энергию витальности («Крови»), жизненного порыва, вмещающем в себя понятия «народ», «отечество», «нация» [47].*

---

При всей неоднозначности понятий приводим здесь эту цитату, так как она очень хорошо обнаруживает другие ошибки интерпретации исследователями Гумилёвской «концепции рас».

Витальные энергии в широком смысле Гумилёв приписывает обоим субстратам российской нации, именно потому что оба они — ее неотъемлемые истоки — как северная, варяжская, так и степная, печенежья дохристианская Русь Развитие российской цивилизации представляется поэту как процесс распада, разделения этих элементов.

Для Северных истоков Руси, в его понимании, характерны «маскулинные» черты, такие как строгость, сила, сдержанность, благородство. Славянский же источник России хаотичен, деструктивен, отодвинут к «краям» цивилизации, к «болотам, срубам мохнатым и темным» Так, даже в лексике отчетливо видна эта поляризация, это разделение. Хотя северные скандинавские рыцари стоят у истоков России и корни их уходят в темные времена, но именно они, с их сдержанным «нордическим характером», олицетворяют у Гумилёва собственно цивилизацию [48]. Этого не скажешь о хитром, опасном Мужике, который этому типу противопоставлен.

Стихотворение «Мужик» можно было бы интерпретировать психоаналитически; в «Мужике» можно увидеть «опасную», «неосознанную», «подсознательную» Россию в Гумилёвском понимании. Это то коллективное бессознательное, которое здесь приобретает окраску «ужасного» («страшные кабаки», «потрясенная столица»). Раскина пишет о раздвоении образа России в понимании Гумилёва: «Через образ дикой России проступают черты небесной России» [49].

Лексический анализ однако показал, что „Дикость“, „Дикое“ в подобных метафорах совпадает при описании российского крестьянского сословия с лексикой описания североафриканских ландшафтов и их населения.

Автор причисляет себя к тем, кто может, имеет право составить свое мнение о них обоих, дать им отстраненное, СВЫСОКА, определение (у автора непереводаемое с немецкого „дойтунгсхохит“ — с высоты своего положения»).

---

При таком взгляде отрицаются объективные эволюционные различия, тот, кто стоит выше на иерархической лестнице, смотрит на «Другое» как на нечто «дефицитарное», «недоразвитое», отклоняющееся от нормы. Это экзотическое «другое» отесняется к окраинам цивилизации: в «джунгли», «степи», «пустыни», в «болота». Населяющие их зовутся «варварами», «дикарями», «туземцами». Наблюдаемые и наблюдающий никак не могут находиться рядом, на одной ступени развития. Один всегда является нижестоящим по отношению к другому, он декларирует себя в качестве нормы, задает правила игры. Та сторона, что утверждает себя как норма, перенимает функции контроля и наблюдения, возлагает на себя вуайеристскую позицию — привилегию «активного наблюдателя», тогда как другая сторона все более и более вынуждена смириться с ролью подконтрольного, «наблюдаемого со стороны» партнера.

Гумилёв (вполне в традициях колониального дискурса Хоми Бабы) представляет себя пророком, предвещающим и определяющим судьбы как русского, так и других «экзотических» народов.

Колониальный дискурс Хоми Бабы прибегает к *«авторитетам при накоплении суммы знаний о колонизаторах и колонизируемых друг о друге — стереотипных, но в каждом случае зеркально противоположных друг другу оценочных систем»* [50]. Сущность европейского колониального дискурса состоит в том, что колонизатор «воспроизводит» образ, картину колонизируемого как удобную для его восприятия социальную реальность. Амбивалентность этого дискурса, по Хоми Бабе, заключается в противоречии, шатании между отказом от признания существующих различий, замалчивании их, с одной стороны, и признанием этих явственных различий, с другой.

Различия эти, выражающиеся в мнимой (на взгляд европейца) неполноценности колонизируемых народов (в их «незрелом», «дефицитарном» состоянии), делают их непредсказуемыми и дикими, вызывают одновременно страх и вызывают жгучий интерес колонизаторов.



---

Интерес, тяга — но и страх, и ощущение враждебности чужого — вот, пожалуй, те главные понятия, которые объясняют глубинные корни Гумилёвского экзотизма и его геософии.

Мы увидели, что для Гумилёва поиск самоидентификации состоит в наиболее полном разграничивании, отделении СЕБЯ (как стоящего на позициях культуры, цивилизации) от ДРУГОГО — (часто «женского») темного, хаотичного — именно такого, каким оно выступает и во всей европейской гуманитарной традиции. Выявление себя на фоне «экзотического», отделение себя от «чужого», от «Других, экзотических» территорий и их обитателей (обитательниц) — вот главные пункты его самоидентификации.

Но также и низшие социальные сословия: «народ» и «мужик» являются частью тех необъяснимых, темных, «нецивилизованных» сил, которые лишь с трудом могут удерживаться — благодаря усилиям цивилизации («северных» европейцев, «носителей» культуры, нем. «культуртрегеров») в их границах. Повторим, что «экзотическое», «ориентальное» часто коннотируется у Гумилёва с женским и детским. В обоих случаях «инфантилизация» и «феминизация» чужого — это стратегия, направленная одновременно на снижение потенциала угрозы, которая от них исходит. Это способ справиться с исходящим от них страхом. Это в первую очередь овеществление самого страха как генотипа, и затем манифестация его — как достаточно часто в европейской культурной традиции — как ФЕНОТИП (женский тип). Это проявляется, например, в его сексистки окрашенных представлениях о смерти как о женщине («Ужас», «Ягуар») или в пророческих прозрениях — апокалиптических видениях будущего («Мужик») :*«Фетиш или стереотип — обеспечивает доступ к желаемой самоидентификации, опирающейся, по логике Гумилёва, не в последнюю очередь на власть и желание обладания»* [51].

Одновременное признание поэтом различий и их неприятие, отторжение проявляется как особое верование, его

---

многоголикий и противоречивый, собственный религиозно-мистический культ.

Поиск поэтом «чистого, глубинного, правильного источника, который всегда подвергается угрозе расщепления, уничтожения, распада» [52], может быть понят как поиск истоков самой России, так и одновременно нового (старого?) трансцендентного языка.

Одновременно это поиск поэтом самоидентификации, когда отторгаемое им классическое «Чужое» предъявляется читателю со всеми неотъемлемыми оценками и предубеждениями поэта, со всеми попытками отстранения от него. Согласно законам глубинной психологии Нежелаемое, Плохое Чуждое загоняется в глубь подсознания, а желаемое, мечтаемое декларируется как «Собственное».

Это «Свое, Собственное» выглядит у Гумилёва всегда (более) духовно, (более) мужественно, (более) благородно и, естественно, более цивилизовано, чем Чужое. Таким образом, безусловно, это «Я» — более привлекательно. Следовательно, поэт не выходит за рамки европейского колониального дискурса и ставит себя в позицию превосходства над тем «Чуждым, Нецивилизованным и Нежелательным», которое он полагает себя в полном праве критически оценивать.

### Литература и примечания

*Редакция сохраняет авторское оформление литературы и примечаний*

**1. Письмо** Брюсову от 11. 02. 1906 [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **2. Автор** имеет при этом в виду Ницше, мистические миры символизма, волну оккультизма, антропософии . **3. Раскина Е.** Поэт сакральной географии [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **4.** [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **5. К православию** Гумилёва См: Онтологические проблемы в творчестве Гумилёва стр. 79, Анна Гумилёва, Воспоминания стр. 113. **6. В дальнейшем** приводятся стихотворения с указанием названия, страницы и номера по след. изданию:

Николай Гумилёв. Стихотворения и поэмы( Л, 1988). **7. Зиммель**, Георг «Экскурс о Чужом» [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **8. ты** увидишь перед собою блудницу с острыми жемчужными зубами **9. Солнце** — зверь, я заждалась. **10. Тобиас** Йенс. «Dazwischen Eien Typologie radikaler Fremdheit [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **11. Тобиас** Йенс. «Dazwischen Eien Typologie radikaler Fremdheit [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **12. Вальденфельс** Топография чужого [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **13. При этом** автор думает о Фланере Бодлера, о тексте Беньямина, об Одрадеке Кафки — если упоминать самые известные примеры. **14. Весы** (1908, №5 с. 103) [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **15. Гумилёв** совершает экспедицию по поручению Академии наук **16. Пьер** Лоти: „Marriage de Loti“ как прототип Экзотизма. **17. Said, Edwuard** „Orientalismus“ **18. Об** Ориентализме в искусстве и литературе, оситуации вуйеризма пишут Jocelyn Hackforth-Jones, Mary Roberts: „Edges of Empire“ Cornwell 2005 с. 77 „position of the mastery over the harem is adopted by the male viewer — who enumerates the pleasures of this scene“ **19. Tackeray** Notes of Journey from Cornwill to Grand Cairo London 1850, S 504 the most enormous ogling black eyes in the world odor Illustrated London News, May 4, 1850: The rich — full lazy eyes of the ladies are exuisitely caught» обе цитаты описывают женщин гаремов, к которым сами авторы этих текстов во время путешествия доступа не имели. **20. Andreas Capellanus:** Спор «о Низе и Верхе» женского тела, который олицетворяет различия между Духом и Телом, Культурой и Природой. **21. Н. Гумилёв** Поэма начала Дракон [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **22. Душа и тело** [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **23. О восприятии** Гумилёвым Ницше: Соколова с. 11 и с 23. 26[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http://](http://www.gumilev.ru)

www.gumilev.ru. **24. О Гумилёве и Белом.** Памела Давидсон **25. Н. Гумилёв** ПСС Т. 7[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **26. Гумилёв** «Жизнь стиха» **27. Голлербах.** Из воспоминаний о Н. С. Гумилёве с 22. [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **28. Homi Bhabha** с. 110[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **29. Homi Bhabha** с. 110 **30. Цит. по Смеловой** с 113.114 «Когда же... я буду снова я — простой индиец, задремавший в пустынный вечер у ручья» **31. Шубинский** Жизнь поэта с. 234[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **32. цит. по:** Шубинский с. 263[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **33. цит. по: Шубинский** с. 265[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **34. Геософия:** Мифология мест, их социкультурная формация; сформулировано Гумилёвым в 1909 (неологизм?) О Гумилёвском проекте геософского общества пишет Раскина, с. 8-24[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **35. Шубинский** с. 233-295 [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **36. Путешествие** финансировалось Российской Академией наук коллекция экспонатов хранится в Музее Антропологии и Этнографии им Перта Великого **37. Шубинский** с. 279[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **38. Шубинский** с. 279[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **39. Шубинский** с. 279[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **40. см. здесь** — совершенно не критичное — у Шубинского с. 290 [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **41. Как** актуальным выглядит сегодня это высказывание, учитывая «угрозу» северянам со стороны «молодых людей южного типа» — «кавказской» национальности? **42. Смелова** с. 117[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **43. Шубинский** с. 286[Электронный ресурс] /

Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **44. Бабба** с. 122[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **45. Гумилёв**[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **46. напр.** «хорошие кавказцы» и «плохие кавказцы» в русской литературе романтизма 19 века. **47. Смелова** с. 115[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **48. совершенно** в духе Теории цивилизации Норберта Элиаса [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **49. Раскина**, с. 150 [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **50. Хоми Бабба** «Географическая привязка» культур с. 110 [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **51. Хоми Бабба** с. 110 [Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru). **52. Хоми Бабба** с. 110[Электронный ресурс] / Анна Гомер. – Режим доступа: [http:// www.gumilev.ru](http://www.gumilev.ru).

**В.І.Дмитренко**

## **ФАУСТІВСЬКА МІФОЛОГЕМА В НОВЕЛІСТИЦІ**

### **ГРИГОРІЯ КОСИНКИ**

*В данной статье проанализирована новелла украинского писателя Григория Косинки с точки зрения переосмысления в ней образа Фауста, который был создан в немецкой литературе.*

*Ключевые слова: проблематика, жанр, стиль, традиции, новаторство.*

*У даній статті аналізується новела українського письменника Григорія Косинки з точки зору переосмислення в ній образі Фауста, який був створений у німецькій літературі.*

*Ключові слова: проблематика, жанр, стиль, традиції, новаторство.*

*In this article the short story of Grygoriy Kosynka (the Ukrainian writer) is analysed in the context of literary works of German literature about doctor Faust.*

**Key words: problematic, genre, style, traditions, innovations.**

---

У світовому літературному просторі існують сюжети, які залишаються популярними протягом багато століть, а деякі – тисячоліть. Ще О. Веселовський у „Історичній поетиці” поставив перед дослідниками цієї проблеми завдання дослідити цей феномен, з’ясувавши чому одні сюжети й образи популярні, а інші зникають і замінюються новими, висловивши думку про те, що важливим було б дослідити чи не працює кожна нова поетична епоха над образами, які здавна стали заповітними, обов’язково перебуваючи в їхніх межах і дозволяючи собі лише нові комбінації старих тільки наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке власне й складає її прогрес у порівнянні з минулим. Людство у своєму розвитку проходить етапи розквіту й занепаду, кожному з яких притаманна переоцінка цінностей. Наслідком подібних змін у суспільному житті виявляється знецінення ідеалів і виникнення нових поглядів. Інтеграція естетичних і інтелектуальних цінностей, переоцінка явищ у контексті універсального культурного досвіду ставить перед сучасними дослідниками літературного процесу 20 –30-х років минулого століття завдання концептуального переосмислення художньої спадщини та висвітлення мистецьких явищ у різних перспективах. ХХ століття – найскладніший і найцікавіший, сповнений подіями вселюдського значення відрізок історичного часу. Художньо-естетичні пошуки митців цього часу були спрямовані на віднайдення нового стилю, який би не копіював словом звичні форми буття, а створював нові моделі художньої реальності. Однак, у символіці творів найталановитіших митців зосереджені цілі пласти досягнень етнокультурної та світової духовності, об’єднані творчим генієм автора. Хоча такі твори були одночасно і злободенними, і наповненими загальнолюдським змістом.

Саме до таких творів належить новела Григорія Косинки „Фавст”, яка була надрукована лише у 1990 році. Вона, на жаль, у критичних дослідженнях творчості митця довго була обійдена увагою критиків. Так, наприклад, у нарисі про Григорія Косинку

---

М. Наєнка (1989 рік) зовсім не згадується цей твір. Певні спроби аналізу твору можна побачити лише у вступних статтях до вибраних творів письменника останніх років. Це вступна стаття М. Шудрі до першої публікації новели в часописі „Дніпро” [10], а також вступні статті О. Хоменка й І. Андруска до вибраних творів письменника відповідно 2002 [9] й 2003 [1] років. Сам автор ставився до новели з надзвичайним пієтетом: „переписав його в окремих зошит і завжди ховав, дозволяючи читати лише своїм близьким друзям”[9, 8]. Досліджень, пов’язаних з аналізом даного твору у зв’язку з творами попередніх епох про доктора Фауста, ще не має в сучасному літературознавстві. Тому наукову новизну дослідження вбачаємо в аналізі даної новели в контекстуальному полі світової літератури.

Мета статті: здійснити аналіз новели Г.Косинки „Фавст” як твору, включеного у світовий контекст творів про доктора Фауста, дослідивши традиційність і своєрідність вияви фастівської міфологеми.

Уже самою назвою Г. Косинка провокує діалогічність тексту. Особливе місце у світовому літературному процесі, а ширше й у культурному гетівського Фауста дозволяє розглядати твір українського письменника як твір, що співвіднесений з міфологічною свідомістю людства. Життя художнього образу й твору пов’язане з поняттям інтерпретаційного потенціалу. У художньому творі закладені всі можливості й передумови для різноманітних тлумачень, певні, як зазначав ще Гегель, діалогічні потенції. Ці потенції виявляють себе тоді, коли текст зустрічається із сприймаючим і разом з тим, коли він входить у нові контексти, відмінні від тих, у яких виник. Саме тоді він перестає бути замкненою системою, стає твором, починає жити в культурі. Тут маємо справу з однією із фундаментальних особливостей художнього твору – його здатністю генерувати множинні смисли, знаходити відгук в умах і серцях людей.

Кожна епоха не лише по-своєму прочитує і тлумачить „вічні” образи, а й змістовно по-новому наповнює. Зазначене явище вимагає широкого розуміння самих форм взаємозв’язків національних літератур та їхньої типологічної спільності.

---

Проблема трансформації „вічних” образів у національній літературі - це, передусім, питання про причини сприйняття того чи іншого образу, його нового життя, ідейно-естетичної функції, яка змінюється залежно від історичних обставин, специфіки, поглядів і творчої індивідуальності автора. Тобто, на нашу думку, засвоєння „вічних” образів національною літературою передбачає їх пристосування до національної літературної традиції в її іманентному хронологічному триванні, відбиття авторської творчої фантазії, а також текстовості як фіксованості повідомлення та контекстовості як включення в дискурс.

Зазначені чинники існують у неподільній єдності й визначають процеси трансплантації традиційного сюжету при включенні його в поле національної літери. При цьому національна традиція є надзвичайно важливим чинником для інтерпретації „вічних” образів. Для правильного осмислення факту використання традиційного сюжетно-образного матеріалу слід брати до уваги наявність у творі-обробці “елементів вітчизняної спадщини, традиції та спадковості, серед яких діють і фактори засвоєння, і фактори творчого відштовхування, переборювання” [2, с. 65]. Слід зазначити, що на думку Р. Веймана, традиція у національній літературі „не може бути ні виключно історичним, ні виключно сучасним літературним явищем; вона охоплює й те, і те, встановлюючи взаємозв’язки сучасного читача між отриманим нами за традицією результатом творчості минулих епох („зразком”) і його живою переробкою в сучасному світі”. А це означає, що літературна традиція має два плани: історичний і сучасний, який передбачає два взаємопов’язані аспекти її існування, окреслені в літературознавстві поняттям „традиція і новаторство” [6, с. 692–694].

Трагічний характер фаустівської міфологеми залишається постійним протягом віків. Він не руйнується, лише видозмінюється, виявляючи себе в нових формах на нових історичних етапах. Цей трансісторизм зумовлений у першу чергу тим, що з часом розвивається розуміння трагічного, яке за словами Т. Любімової, „будучи результатом історичного



---

розвитку мистецтв, з одного боку, філософії і естетичної теорії – з іншого, зазнає, крім того, вплив „духу часу”, стилю епохи, актуального стану суспільної свідомості” [7, с. 4]. Трагічним є образ Прокопа Конюшини – головного героя новели Г. Косинки „Фавст”.

„Фавст” Г.Косинки був написаний у час створення передумов становлення нових естетичних засад змалювання особистості в літературі, коли на початку ХХ століття формується метафоричне прозове мислення. Тому аналізувати даний твір необхідно шляхом ґрунтовного аналізу образної тканини твору, специфіки моделювання в ньому часопростору та образу головного героя. При цьому, перш за все, слід враховувати, що герой твору – це особа, що в складній боротьбі за власну душу осмислює своє „я”, аби наблизитись до Абсолюту людської сутності.

Твір українського письменника, на жаль, залишився ще з деякими білими плямами (що його також наближає до „Фауста” Гете, який автор писав усе свідоме життя; „Фауст” Г.Косинки датований 1923, але до розстрілу в 1934 ще залишались недописані місця, тобто митець теж працював над ним протягом свого обірваного ворожою кулею життя), тому усієї повноти суджень про його неповторну художню вартість бути не може. Але те, що ми маємо на сьогодні дає нам можливість говорити, що це один з найкращих творів 20-х років минулого століття. „Образ Фауста з новели Григорія Косинки – це рідня Прометею Тараса Шевченка, Мойсею Івана Франка та Кам’яного господаря Лесі Українки. Навіть у чернетках, із авторськими ремарками та окремими уривками, цей твір сягає вершин світового письменства” [10, с. 50].

„Фавст з Поділля” – так за поставу й специфічний сірий колір обличчя співкамерники охрестили Прокопа Конюшину. Герой Г.Косинки, як і Фауст Гете отримує моральну перемогу, пройшовши всі випробування. Ми зустрічаємось з ним уже після його перебування в тюремній „секретці”, де його не змогли зламати три місяці жахливих тортур.Зі сторінок твору постає жорстокий світ в’язничної камери, що стає символом

---

того простору в якому опинилась українська людина після поразки національної революції. Вказівкою на замкненість простору і його негативні конотації є те, що камера знаходиться в корпусі за номером 6, що одразу викликає асоціації із твором А.Чехова „Палата № 6”. Мабуть, не випадково Конюшина опинився в одній камері з білогвардійським офіцером Кленцовим, поляком паном Яцьківським, татариним Маламетом, а з українців згадується Конончук „темне і вбоге село”. З представників іншого табору згадуються тільки три прізвища: слідчий росіянин Однорогов, начальник корпусу єврей Бейзер і наглядач українець Сторожук. Такий „набір” також є вказівкою на мінідержаву у творі.

Для того, щоб чіткіше уявити, що допомагає нам включити дану новелу у світовий контекст творів про доктора Фауста, слід звернутися до витоків цього образу. Легенда про Фауста виникла у XVI столітті. Його образ уперше з’явився в німецькій народній книзі, створений на основі народних переказів і легенд. У народній книзі розповідалось про те, як чорнокнижник і маг Фауст підписав кров’ю угоду з дияволом. Прогресивні мислителі побачили в легенді прагнення народу до знань, протест проти утисків особистості, мрію людей розгадати таємницю природи. 1587 року друкар із Франкфурта-на-Майні Йоганн Шпіс видав власну обробку легенди під назвою „Повість про доктора Фауста, знаменитого чаклуна і чорнокнижника, про його договір з дияволом, його пригоди і діяння, про заслужену кару його; запозичена головним чином з його паперів”. Шпісівський герой є трагічний герой, який свідомо робить свій вибір між добром і злом, світлом і темрявою, життям і смертю. Причиною його страждань став не випадковий збіг обставин, страждання передбачені свідомою поведінкою героя, яка виправдана й у той же час наповнена вищою метою. „Шпісу, таким чином, вдалося передати духовні пошуки Ренесансу, показавши пошуки індивідуальності, яка прагне обґрунтувати свою незалежну гідність...” [3, с. 171]. У 1592 році вийшла друком драматична обробка відомої легенди – „Трагічна історія доктора Фауста” Кристофера Марло, де порушені філософські питання

---

добра і зла, „чесного” і „нечесного” знання, „спасіння душі”. У кінці твору Фауст вимолює в Бога спасіння своєї душі. Звертались до даного образу й Генріх Відман в „Історії про Фауста”, і Порітцер в „Житті Фауста” та інші, але „Фауст” Й.-В. Гете відрізняється від усіх попередніх обробок народної легенди, перш за все, образом головного героя, якого поставив у центрі Всесвіту, природи, на перехрестя різних часів і культур. За словами російського літературознавця Н. Лейтеса, „Гете створив поему про суть існування людини і людства” [5, с. 13]. Н. Ішимбаєва з цього приводу зазначає: „якщо Фауст народної книги сприяє поновленню моральної єдності світу завдяки засудженню себе самого як грішника й злочинця, то Фауст Гете впроваджує в життя свою програму щодо перетворення реальності, і діяльність його пронизана вищим світовим змістом. Ідеї примирення й покаяння, актуальній у кінці XVI століття, Гете протиставив ідею космізації людини, яка окультурює все земне буття, у центрі якого вона стоїть” [3, 176]. Фауст” Й.-В. Гете – складний філософський твір, у якому порушуються важливі проблеми буття людини, її місця й призначення у Всесвіті.

Один з перших перекладачів „Фауста” Іван Франко підкреслював ідею вільного вибору, що утверджується за допомогою біблійних мотивів у творі: „Зовсім у дусі революції XVIII віку боротьба Фауста починається тільки в імені одиниці і для одиниці. Свобода сильної особи не тільки в думці й бесіді, але і в дійстві, свобода без огляду на те, чи вона приносить добро, чи муку другим, слабим особам, щоб тільки сильному приносила певну суму щастя – ось яка була головна пружина суспільно-політичної й духовної революції XVIII віку, ось що становить движучу силу й трагедії „Фауст” [8, с. 402]. Значення образу Фауста він вбачає у тому, що той знайшов сенс життя у служінні суспільству.

Фауст – непересічна, незвичайна людина, саме тому й Господь про нього особливої думки, впевнений у його високості настільки, що не боїться піддавати його випробуванню з боку темних сил. В образі Фауста Гете утверджує вічний рух

людської свідомості, цінність особистості, яка бере на себе відповідальність за долю людства. Герой Г.Косинки близький саме до нього. Прокопа Конюшину об'єднує з персонажем Гете, перш за все, те, що він зробив сенсом свого життя пошук істини. „Ця істина, - на думку І. Андрусика, - національна людяність, глибинна закоріненість у рідну землю, її правічну народну культуру. Вона не дозволяє гнутися перед агресивними зайдами, котрі керуються лише тваринним інстинктом „права грубої фізичної сили”, а тим, хто не визнає такого права, перш за все намагаються зламати хребта” [1, с. 19]. Простакуватий з вигляду Конюшина, за словами оповідача, „не такий уже звичний дядюшка з далекого Полісся”. Він тримає себе гідно, справді гетевським Фаустом. Фавст просидів у так званому секретному підвалі через те, що прокусив руку слідчому, коли той його вдарив, а коли Бейзер замахувався рукою на Прокопа, ніби хотів ударити, то співкамерники „були глибоко переконані, що Фавст, хоч і виснажений до краю, відповів би на удар, більше того, він готовий був перекусити горлянку...” [4, с. 325]. Слідчий Однорогов запитав у Прокопа: „Ты, Конюшина, трудового происхождения, ты – бедняк, ты получил образование, ты, наконец, не Грицько или Омелько какой-то... но почему, почему, из каких побуждений ты примкнул к преступному обществу самостийников? Почему принял участие в восстании?”. Конюшина відповідав: „ Ая.. Пішов, не можна не йти, бо коли підпалити хату Грицькові та Омелькові, то вони лиш тоді за вила і гідність свою згадають, ая... Мені ж, самі сказали, людині свідомій, треба свідомо і прямо у вічі ворогові дивитися...” [4, с. 327–328]. Про ворога в тексті сказано досить чітко, хоча й конспективно: „Наступ Муравйова на село. Руїни, десятий відповідає. Смерть Фавстова батька. Скрині. Хлипало в бур'янах зотліле село. Образ матері.” Не стерпівши такої наруги свідомий Конюшина створив загін і виступив проти нападників. „На команду : „Кіннота, на коні!” вихором злітали, острогами дзвонили і стременами бряжчали, аж підкови цокотіли в коней – мчали так степами українськими, а поруч – бір, бором – ніч з вогнями йде: тоді горіли бори... [4, 328].

---

У “Фаусті” Гете смерть розцінюється як вища точка людського життя, смерть як цінність. Пройшовши крізь усі рівні універсуму, Фауст уникає пекла й іде увись – у світ світла й блага. Духовна перемога залишилася за Фаустом. У його образі Гете утверджує велич людського духу, його вічне прагнення до морального оновлення, пізнання й перетворення світу. Герой Г.Косинки також гине в кінці твору, але своєю смертю він утверджує життя, перемагає саму смерть. Доказом цього є кінцівка новели: заарештовані студенти співають різдвяну колядку про Сина Божого. Не випадковим також є й той факт, що з’явився Конюшина в камері № 12, де й відбуваються основні події твору, а також те, що привели його, коли „різдвяні ночі клепає мороз”. Глибоко ліричний початок твору є пряма вказівка на те, що даний образ є біблійним. Автор-оповідач зазначає: „Хай наступні покоління згадують твоє ім’я велике, хай на коліна стануть перед стражданнями твоїми” [4, с. 319]. Це також є й певною алюзією з „Прологом на небі” Гете. У якому Господь символізує глибокий гуманістичний, просвітницький погляд на людину, Мефістофель – сили зла й руйнації, ворожі людині, звучить віра в людину. Початок поеми „Мойсей” І.Франка, який звучить у авторському вступі в новелі „Фавст” Г.Косинки, є також, на нашу думку вказівкою на наявність у головного героя рис цього біблійного персонажа, причому перенесених на українську дійсність того часу. Опосередкованою вказівкою на це є слова, що нібито, видряпані іншими, але читає їх незадовго до смерті Прокіп Конюшина: „Тут була остання ніч... Ми загинули за волю свого народу; той, хто одвідає цю камеру, хай згадає нас... Земля українська – кров’ю окроплена, діти цієї землі гниють по тюрмах слов’янських народів, бо самі вони – гній і труп... Люди без волі, без бажання навіть” [4, с. 329]. Серед співкамерників Конюшини названо, як уже зазначалося, лише одне ім’я українця Конончук. За описом автора, „це – темне вбоге село, село, яке підписує собі акти обвинувачення трьома хрестиками”, тобто саме той „гній і труп”, але саме йому передає перед розстрілом свій шматок хліба, що є прямим перегуком з таїнством церковного причастя,

---

вірою в пробудження національної свідомості й гідності. У зв'язку із цим дуже влучним є визначення Олександра Хоменка даного твору, як „тексту-апокрифу, тексту-знака, тексту-легенди”.

Біблійними ремінісценціями наповнена й трагедія Гете. Сам образ Фауста, виведений Гете, дає можливість проводити чіткі паралелі між ним і Христом. Тому біблійні алюзії й ремінісценції, чітко наявні в новелі Г.Косинки є продовженням традиції зображення Фауста у світовій літературі. Людина – суперечлива істота, місце боротьби добра і зла. Вона шукає смисл буття, прагне усвідомлення свого місця у світі, духовного саморозвитку, вдосконалення світу. Падаючи й помиляючись людство повинно дійти до духовного очищення. Тому, усвідомлюючи безвихідь свого становища Прокіп Конюшина констатує: „А я все-таки не буду журитися: ми вмираємо в ім'я наступних поколінь”[4, с. 329]. Не випадково у своїх снах він бачить весну, яка була завжди символом оновлення, нового, щасливого життя. Конюшина гине, але його смерть пророцтвом нового, вільного життя. Перед стратою Прокіп Конюшина, як і Фауст, прагне осягнути „всесвіту внутрішні зв'язки”. „Він же має „навпіл роздрту душу””: колись вона жила діяннями – боями, боротьбою, нині – вся у спогляданні” [10, с. 50]. На прощання він каже Кленову пророчі слова: „Не радійте, офіцере, з моєї страти... Пам'ятайте: „сотня поляже, тисячі натомість стануть до боротьби” [4, 331].

Отже, можна зробити висновок, що взаємодія традиційного сюжетно-образного матеріалу з культурно-історичною епохою, яка його запозичує, характеризується тим, що, з одного боку, традиційні сюжети, будучи, моделями позачасових загальнолюдських ситуацій, активно виконують гносеологічну функцію, а з іншого боку - конкретна соціально-історична дійсність, що включає традиційну структуру в культурний контекст епохи, суттєво збагачує їх сучасною проблематикою. Враховуючи особливості функціонування образу Фауста у світовій літературі можна говорити про якісно новий етап сприйняття й переосмислення класичного матеріалу

---

у творі Г. Косинки. У новелі „Фавст” закумуляовано в різних аспектах багатовіковий досвід людства, „вічний” образ виступає в новій соціально-історичній дійсності, пристосовуючись до вимог національного середовища.

### Література

- 1. Андрусак І.** «...Щоб було над нами небо» /І. Андрусак // Косинка Г. Вибрані твори. – Харків: Вид-во ХДУ, 2003. – С. 3 – 22.
- 2. Дюришин Д.** Теория сравнительного изучения литературы /Д.Дюришин. – М.:Наука, 1979. – 320 с.
- 3. Ишимбаева Г.** Трансформация фаустовского сюжета (Шпис – Клингер – Гете) и диалектика трагического / Г.Ишимбаева // Вопросы литературы. – ноябрь-декабрь. – 1999. – С. 166 – 177.
- 4.Косинка Г.** Фавст // Косинка Г. Вибрані твори / Г.Косинка. – Харків: Просвіта, 2003. – С. 319 – 331.
- 5. Лейтес Н.** От «Фауста» до наших дней. – М.: Наука, 1987. – 224с.
- 6. Літературознавчий словник-довідник /Н.Лейтис.** – К.: Генеза, 1997. – 752 с.
- 7. Любимова Т.** Трагическое как эстетическая категория /Т.Любимова. – М.: Наука, 1985. – 128 с.
- 8. Франко Фауст Гете // І. Франко** Твори: У 20 т. / Іван Франко – К.: Наука, 1955. – Т. 18. С. 402 – 407.
- 9. Хоменко О.** Григорій Косинка // Косинка Г. Вибрані твори / О.Хоменко. – К.: Владос, 2002. – С.3 – 34.
- 10. Шудря М.** Передне слово / М. Шудря // Дніпро. – 1990. – № 1. – С. 49 – 50.

**Л. В. Ельшова**

### **ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ ПОВЕСТИ ВЛАДИСЛАВА ТИТОВА «ВСЕМ СМЕРТЯМ НАЗЛО...» В ШКОЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ 60-80-Х ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ И ЕГО СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

*В статье приведен анализ результатов исследования практики изучения повести В.А.Титова «Всем смертям назло...» в средней школе на уроках внеклассного чтения и*

---

литературного краеведения. Обозначены направления актуализации интереса к творческому наследию писателя, поисков новых форм и методов проведения уроков и внеклассных мероприятий.

**Ключевые слова:** практический опыт, специфика анализа эпического произведения на уроках внеклассного чтения, дидактические методы и приемы, актуализация читательского интереса учащихся.

В статті приведений аналіз дослідження практики вивчення повісті В.А.Титова „Усім смертям на зло...” в середній школі на уроках позакласного читання і літературного краєзнавства. Намічені напрямки актуалізації інтересу до творчого доробку письменника, пошуків нових форм і методів проведення уроків і позакласних заходів.

**Ключові слова:** практичний досвід, специфіка аналізу епічного твору на уроках позакласного читання, дидактичні методи і прийоми, актуалізація читацького інтересу учнів.

В Луганской области реализуется региональная программа «Патриот Луганщины», принятая в 2006 году. Одной из задач ее является изучение в школе литературных произведений, созданных писателями и поэтами Луганщины, и произведений, в которых описывается наш край, его природа, события, с ним связанные, люди, города и села. Среди авторов рекомендован и В.А.Титов, в частности его повесть «Всем смертям назло...».

Творчество Владислава Титова привлекает высокой нравственной позицией автора, вниманием к внутреннему миру человека, его отношениям с миром и обществом. С первой своей повести он обратил на себя внимание критиков, читателей и педагогической общественности. Интерес был стойким и продолжительным.

Может быть, благодаря тому, что в Луганске работает Музей-квартира писателя В.А.Титова, в нашей области интерес этот практически не угасал. Даже в условиях, когда резко



---

сменились ориентиры в общественном развитии, векторы в подходе к преподаванию отдельных школьных дисциплин, сокращались или убирались вообще из школьной сетки во многих классах часы русского языка, пересматривались списки авторов и произведений, включенных в программу уроков литературы, учителя изыскивали возможность на уроках, во внеклассной работе знакомить учащихся с личностью и творчеством писателя, чей жизненный и творческий путь связан с нашим краем.

Стимулировали развитие этого процесса и ученые-филологи, обеспокоенные «вымыванием» из программ литературного образования имен русских писателей, в том числе и тех, кто жил и творил на земле Донбасса. В 1994 году авторский коллектив кафедры русской и зарубежной литературы Луганского государственного педагогического института им. Т.Г.Шевченко (впоследствии университет) выступает с проектом региональной концепции литературного образования. На ее основе специалисты университета и Луганского института последипломного образования – кандидат педагогических наук Т.В. Недайнова, методисты Л.Н. Михайлова, В.Л. Лоповок при участии учителей литературы школ города и области, а также ученых-литературоведов составили проект «Литература родного края» (приложение к Программам для средних общеобразовательных школ с русским языком обучения. Литература: 5-11 классы. – К., 1996), который предполагал в частности и обращение к повести В.Титова. С 2004 года в университете введен в программу магистратуры по специальности «Русский язык и литература» спецкурс «Литературное краеведение» (автор – кандидат филологических наук, доцент Н.Л.Юган). В рамках этого курса изучается личность и творчество В.Титова, читаются лекции, проводятся практические занятия, слушатели курса готовят рефераты и творческие работы, предлагаются также задания методического характера, такие, как разработка планов и фрагментов уроков. В 2004 году кафедра всемирной литературы Луганского национального педагогического

---

университета имени Тараса Шевченко (ныне Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко) провела «круглый стол» по творчеству В.Титова. Выступали ведущие доценты – С.А.Ильин, Л.В.Черниенко, В.П.Царева, а также молодые ученые Н.Л.Юган и О.А.Верник. Уже тогда было ясно, что время требует выработки новых подходов к урокам по той же повести В.Титова «Всем смертям назло...». Ориентировала на создание современной методической базы и программа «Патриот Луганщины».

Новые теоретические и методические наработки зачастую рождает практика. При подготовке уроков по повести учителя обращались и обращаются сегодня за консультациями в наш музей. Они делятся с нами планами, своими находками, просят совета. И если по вопросам жизни и творчества писателя мы готовы дать исчерпывающую информацию, можем помочь и с наглядностью, то в отношении методических материалов необходимой базы в нашем распоряжении не было. С этим связано обращение музея в исследовательской работе к опыту изучения повести в школьной практике прошлых лет и адаптации его к современным требованиям.

Цель статьи – раскрыть роль личности и творчества В.А.Титова, его повести «Всем смертям назло...» в учебно-воспитательной работе школы, обобщить в рамках проведенного исследования опыт проведения уроков по повести «Всем смертям назло...» и другим произведениям писателя, обозначить возможные направления дальнейшей его актуализации.

Выяснить, какое место занимала повесть «Всем смертям назло...» в учебном и воспитательном процессе школы, мы решили по материалам педагогических специальных изданий, обратившись в ведущую библиотеку области. Поскольку в Луганской областной библиотеке им. М.Горького не сохранены номера журнала «Русский язык и литература в школах Украины» советского периода, объектом исследования стали номера журнала «Литература в школе» за период с 1967 – год выхода повести – по 1992 год.

---

Основной базой исследования явились материалы журнала, представляющие опыт проведения уроков по повести В.Титова «Всем смертям назло...».

Интересными представляются статьи, рассматривающие вопросы организации самостоятельного чтения учащихся, актуализации читательского интереса. Поскольку о чтении произведения Владислава Титова на уроках говорить не приходится, то мы сочли возможным обратиться к основным рекомендациям, данным авторами названных статей. Нельзя было обойти вниманием и вопросы общей методики проведения уроков внеклассного чтения, хотя подробно остановиться на них формат статьи не позволяет.

Наконец, журнал знакомил своих читателей с новинками литературно-критических изданий, представлял статьи о литературном процессе того времени. Материалы этих публикаций, имеющие отношение к творчеству В.А.Титова, также были использованы при подготовке статьи.

Учебные программы и планы, публиковавшиеся в журнале, позволили определить не только временные рамки обращения школы к повести «Всем смертям назло...», но и цели и задачи изучения повести в различные периоды.

Таким образом, материалы журнала «Литература в школе» позволили получить ответ на ряд вопросов для решения основной задачи исследования, результаты которого излагаются далее.

В первом номере журнала «Юность» за 1967 год опубликована повесть «Всем смертям назло...». Ведущие методисты школьного курса литературного образования реагируют практически мгновенно. Так, во втором номере журнала «Литература в школе» дается консультация к изучению темы «Советская литература на современном этапе» и в помощь учителю называются произведения последнего времени, которые можно включить в обзор по теме. В предложенном списке мы видим повесть В.Титова со ссылкой на публикацию в «Юности» [1, с.80]. В конце марта в Москве проходит научно-практическая конференция, посвященная проблемам

---

воспитания. В работе секции словесников приняли участие около 700 учителей русского языка и литературы. С докладом о роли литературы в воспитании молодежи выступил литературный критик, член редколлегии журнала «Литература в школе» Ф.Кузнецов. Задачей литературы он считал создание характера современного героя. Герой современности, по мнению критика, – это человек гражданского мужества, гражданской честности, это носитель высокой нравственности.

Назвав повесть В.Титова «уникальным документом человеческого духа», он поставил ее в ряд произведений, успешно решивших задачу создания характера современного героя. Это «Утоление жажды» Ю.Трифонова, «Войди в каждый дом» Е.Мальцева, «Иду на грозу» Д.Гранина [2, с.94]. Так практически была определена тематическая направленность уроков по повести В.Титова «Всем смертям назло...».

В 1967/68 учебном году продолжался переход на новые программы. Для X классов, кроме базового курса, предлагались два спецкурса по 35 часов в год, один из которых – «Советская литература» – был представлен несколькими вариантами по выбору [См.: 3, с.41-43]. Курс ориентирован на углубленные семинарские занятия. Среди предложенных тем – тема «Молодой герой современной литературы» [4, с.52]. И хоть в списке произведений, рекомендованных для чтения по данной теме, повесть В.Титова не названа, она могла быть привлечена к занятиям по теме семинара.

Программы изменялись и в дальнейшем. Судя по спискам рекомендованной литературы, повесть Владислава Титова остается в базовом системном курсе литературы и в 1974 [5, с.30], и в 1979 году [6, с.41]. В этот период на уроках продолжает звучать тема молодого современника в советской литературе последних лет, героического характера в современной литературе и трудового героизма [См.: 7, с.48-49].

Теме труда в современной советской литературе в учебном процессе уделяется все больше внимания [См.: 8, с.50-66]. Появляется ряд литературоведческих работ, исследующих данную тему. Из обзора работ литературоведов,

---

представленного журналом в 1972 году, учитель мог определить место повести «Всем смертям назло...» в освещении различных аспектов темы труда в литературе того времени. Имя Титова называлось в числе писателей, создавших яркие образы представителей старой рабочей гвардии (образ старого рабочего Егорыча в повести «Всем смертям назло...»). Отмечалось, что в образе Сергея Петрова отчетливо выявлены наиболее существенные черты современного рабочего. Критик Ю.Кузьменко видит приметы новой общественной атмосферы в особом внимании общества к проблемам личного и общественного, к проблеме «для всех и для себя», к проблеме личного интереса, который побуждает человека действовать для общего блага. Сергей Петров среди тех героев литературы, которые делают свой выбор с позиций соответствия интересов и поступков личности интересам своего коллектива [См.: 9, с.80]. Эта нравственная позиция героя привлекает, и учителя включают повесть В.Титова в уроки, на которых рассматриваются произведения, позволяющие раскрыть проблему взаимоотношений человека с другими людьми [10, с.56].

Имя В.Титова видим мы и в обзоре А.Панковой «Тема труда в литературе и критике 70-х годов» [11, с. 81].

В 1978 году старшеклассникам в связи с 60-летием комсомола предложена тема сочинения «Корчагинцы наших дней». В пятом номере журнала в качестве консультации называются возможные аспекты раскрытия темы, один из которых – герои «корчагинской ситуации» – предлагалось раскрывать на образах С.Петрова в повести В.Титова «Всем смертям назло...» и главного героя повести В.Амлинского «Жизнь Эрнста Шаталова». Эти герои утверждали в литературе корчагинские черты – великую жажду жить и быть полезным людям: «Сумей жить и тогда, когда жизнь становится невыносимой, сделай ее полезной» [См. 12, с.66].

В восьмидесятые годы остается одной из ведущих тем в школьном курсе тема труда в современной советской литературе. Упор делается на идейно- нравственное воспитание

---

учащихся [13, с.22]. И вновь повесть «Всем смертям назло...» находит свое место в программах.

В 1980 году программа факультативного курса для X классов «Советская литература народов СССР (50 - 70-е годы) предусматривала обзор современных произведений о труде и рабочем классе, обращение в числе ряда книг к повести Владислава Титова. Предлагалось обсудить такие вопросы: история подвига: спасение шахты и тяжелая инвалидность, преодоление отчаяния, борьба героя за право «жить не бездеятельным наблюдателем, а участником жизни, ее творцом, ее хозяином» [14, с. 60].

Значится повесть «Всем смертям назло...» в усовершенствованной Программе восьмилетней и средней школы на 1982/83 учебный год [15, с.37]. На уроках литературы ставится задача « не столько готовить выпускника к какой-то конкретной профессии – такую работу осуществляют педагоги по другим предметам, – сколько ориентировать его на увлеченную, сознательную, интенсивную трудовую деятельность вообще» [16, с. 70].

В 1984 году определены основные направления реформы общеобразовательной и профессиональной школы. Так, ставится задача усилить роль литературы в формировании духовно богатой, гармонически развитой личности с высокими нравственными идеалами и эстетическими потребностями [17, с. 4]. Трудовому воспитанию отводится не последняя роль в решении этой задачи. Герой времени – человек труда [18, с. 3]. Начинается постепенный переход к всеобщему профессиональному образованию, и в 1985 году создаются программы 11-летней школы.

Тема труда и нравственных исканий современника остается актуальной для бесед по современной литературе. Повесть В.Титова по-прежнему востребована. Так, в статье «Труд и нравственность» ее автор Д.Н.Мурин, рассуждая о теме труда в современной прозе, сравнивает героя романа А.Плетнева «Шахта» – Михаила Свешнева – с Сергеем Петровым из повести «Всем смертям назло...» [19, с.6].

---

В последующие годы по 1990 год включительно журнал новых программ не публикует (правда, в библиотеке не сохранилась номера журнал за 1988 год, и они остались за пределами исследования). Публикации же говорят о том, что и в конце 80-х годов школа не потеряла интереса к творчеству В.Титова.

Так, в 1987 году в нескольких номерах журнала печатаются материалы И.И.Аркина «Система уроков литературы в X классе» (Опыт проблемного планирования). В шестом номере представлено, в частности, планирование уроков по роману Н.Островского «Как закалялась сталь». Учитель включает в систему уроков по теме беседы по современной советской литературе, обращаясь и к повести В.Титова [20, с.51-52].

В 1991 году принята Программа по литературе для средних общеобразовательных школ как переходная к программам будущего. В 8 классе для внеклассного чтения рекомендуется повесть «Всем смертям назло...» [21. с. 44].

В шестом номере журнала за 1991 год и первом номере за 1992 год опубликована Программа литературного образования для школ, гимназий и лицеев гуманитарного профиля (5-11). В ней уже нет рекомендаций по обращению к творчеству В.Титова [См.: 22].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что повесть В.Титова «Всем смертям назло...» была представлена в учебных программах и планах с 1967 по 1991 год.

Включение повести В.Титова в школьные программы и планы обусловлено было целями и задачами, поставленными перед школой. Это и воспитание у учащихся интереса к советской литературе, и ознакомление их с концепцией личности в современной литературе, помощь им в осмыслении проблемы герой и время, формирование мировоззрения и мышления. Изучение повести «Всем смертям назло...» способствовало гражданскому возмужанию школьников, помогало развивать чувство коллективизма. Образ главного героя повести – молодого современника – позволял вести

---

разговор со школьниками о проблемах выбора, ответственности, самоподчинения долгу, неразрывности понятий труд и нравственность, важности социальной самореализации личности.

Поскольку повесть изучалась главным образом на уроках внеклассного чтения, следует сказать об основных методических требованиях к урокам такого типа. Главный методический принцип – последовательное усложнение методов изучения художественного текста [3, с.42]. В основе изучения произведения – чтение и анализ [23, с.26]. Специфика анализа эпического произведения на уроке внеклассного чтения, поскольку произведение может быть рассмотрено не более чем на 1-2 уроках, определяет принцип избирательного подхода к идейно-эстетической оценке произведения. Это означает сознательное вычленение одной из ведущих нравственных или социально-философских проблем произведения (долг, честь, гуманизм, дружба) или проблем литературно-эстетических (жанр, композиция, язык). Такой подход позволяет в одном случае говорить преимущественно о тематике произведения, в другом – о его жанре, в третьем – об образе персонажей. Таким образом, речь может идти о вариативном, а не полном анализе [24, с.39]. Возможен и такой подход, когда не обязательно выделяются специальные часы по теме, а она рассматривается при изучении различных тем и произведений. Рекомендовано также обращаться к теме не только на уроках, но и внеклассных занятиях [25, с.68]. Наконец, произведения современной литературы предлагалось соотносить с классикой. К примеру, повесть В.Титова рекомендовали рассматривать в соотнесении с поэтами-декабристами – А. И. Герценом, А. С. Пушкиным, М.Ю. Лермонтовым, В.Г. Белинским [26, с.54].

Тип урока – урок-беседа [3, с.41]. Проводились также диспуты [13, с.25] и читательские конференции (о них рассказывают учителя и учащиеся автору повести в многочисленных письмах, хранящихся в Музее-квартире писателя В.А.Титова, речь о них идет и в публикациях журнала, не имеющих прямого отношения к теме исследования).



---

---

Анализ уроков, планов, представленных в журнале, позволил выделить дидактические методы и приемы, которые использовались в учительской практике при рассмотрении повести «Всем смертям назло...»:

-вступительное слово учителя с обращением к статьям о повести;

-представление учителем автора повести и ее героя;

-анализ образов: беседа, выступления учащихся, подведение итогов;

-работа с материалами периодической печати;

- использование грамзаписей;

-работа с текстом: чтение отрывков, цитат, их обсуждение;

-рассказ учителя о других произведениях по теме, неизвестных учащимся, с чтением отдельных отрывков;

-элементы дискуссии: спор о современном герое.

Чтобы представить более полную картину, расскажем об этих уроках подробнее.

Учитель А.Н.Воробьева из г. Куйбышева поделилась опытом проведения в 8 классе урока «Мой ровесник, мой современник». Он проведен на разнообразном материале жизни, литературы и искусства. Задачей его было обобщить наблюдения учащихся над изображением молодого современника в литературе последних лет, дать ориентиры для итогового сочинения на свободные темы.

Первая часть занятия посвящена беседе-обсуждению центрального вопроса урока: что нужно вкладывать в понятие мой современник? Учащиеся сужают понятие, считая, что это «человек, живущий в одно время с нами». Учитель дополняет учащихся: современник – это человек, живущий интересами своего времени и интересами будущего. Это человек, который стремится понять запросы своей эпохи и внести вклад в и будущее.

Далее речь шла об известных деятелях прошлого. Их нет уже сейчас, но разве не живут они в наших делах и помыслах? Они тоже наши современники, потому что открыли своей

---

деятельностью нашу эпоху, подготовили ее, приблизили наше будущее и в него они придут его современниками.

Вторая часть урока посвящена теме «Современник в жизни и литературе». Наибольший вес здесь приобретает материал героического характера, в частности повесть «Всем смертям назло...». Кроме того, учащиеся подбирали к уроку материалы о героических поступках современников по молодежным периодическим изданиям, составляли небольшие альбомы «Мой современник в жизни и литературе», включающие иллюстративный материал: вырезки из газет, фото, отрывки из художественных произведений, запись собственных мыслей и т.п.

От беседы о реально существующих людях, с которых можно делать жизнь, перешли к беседе о литературных героях, воплощающих черты современника, к героям повести В.Титова «Всем смертям назло...» Восьмиклассники ответили на вопросы: почему повесть так названа? Что помогло Сергею выжить? Какой смысл в своей жизни нашел Сергей? Кому посвящена повесть и почему?

Подводя итоги этого и предыдущего уроков внеклассного чтения, делали выводы, каков он, современник, и каким надо быть, чтобы можно было причислить себя к современникам своей эпохи: главное – это внутренняя сущность личности, душевное содержание, помыслы и стремление быть полезным своей стране.

В заключение урока прозвучала песня «И для людей ты не жалея огня души своей». Слова эти стали одной из тем итоговых сочинений-размышлений учащихся о современнике [См.: 27, с. 54-56].

Учитель В.П.Зырянов из пос. Нижний Ингаш Красноярского края на уроке по повести «Всем смертям назло...», используя основные положения статьи Б.Полевого, представил автора и главного героя. Был сделан акцент на мужество героя и стремление остаться в строю.

Школьники рассуждали о важности образа Тани в повести. На уроке прозвучали выдержки из писем, поступивших

---

в «Комсомольскую правду» после публикации повести, и ответ В.Титова читателям: «Судьба и мужество... Об их вечном борении написано и сказано немало. Основа мужества – в обычной человеческой порядочности, проявляющейся в самых сложных обстоятельствах. Поступать порядочно, поступать так, как требуют интересы коллектива, – в этой вовсе не героической, обыденной линии поведения и кроются, по-моему, истоки тех поступков, которые считаются потом исключительными».

В конце занятия ученики ответили на вопросы учителя, высказали свое мнение о том, как они понимают, что такое подвиг [См.: 28,с. 55].

Л.Г.Романова, учитель из Горловки Донецкой области, на своем уроке по повести использовала грамзаписи, также обращалась к письмам читателей и ответам писателя на них. Кроме образов главных героев, обсуждали с учащимися и образы его верных друзей. В ходе урока сделали вывод: смысл жизни – в труде [29, с. 46].

Со своей системой изучения современной советской литературы в У111-Х классах познакомила читателей журнала группа свердловских учителей. Повесть В.Титова они рассматривали с учащимися на уроках-беседах в группе с произведениями героико-романтической направленности, книгами, посвященными теме труда, подвига в мирное время, нравственным исканиям современника, находили точки соприкосновения с классикой. Предлагали вопросы дискуссионного характера:

-Что лежит в основе подвига Сергея Петрова – «мгновенное озарение» или героический склад характера?

-Готовил ли себя к подвигу Сергей Петров? Прав ли писатель, показавший героя в минуты отчаяния?

-Согласны ли вы, что жизнь Тани – это самопожертвование? [См.:26,с.51].

Урок «Быть в мире борцом», проведенный учителем Принсковской школы Нерчинского района Н.М.Смирновой, подчинен поиску ответа на вопросы: какие нравственные

---

конфликты интересуют современных писателей? Как в них раскрывается характер человека? Речь шла и о теме подвига в современной литературе. Учащимся предложены вопросы:

-Сумели ли мы сохранить высоту духовности в наши мирные дни?

-Что значит быть борцом в наше время?

-За что и против кого бороться?

Так, герой В.Титова борется прежде всего с самим собой за право оставаться в строю, Д.Гранина («Иду на грозу») – за идею, прогресс в науке, книга В.Липатова («И это все о нем») заставляет задуматься о том, что каждый человек стоит перед нравственным выбором.

Логическим завершением темы являлся урок-диспут «Труд-основа нравственности», проведенный совместно с учителем обществоведения [См.:13,с. 24-25].

Об уроках-семинарах в старших классах рассказывает Л.Г.Крившенко из Краснодара, подробно останавливаясь на уроке-семинаре «Корчагин и корчагинцы». Целью занятия было привлечь внимание учащихся к тем произведениям современной литературы, которые, как и роман Н.Островского, ставят вопросы морали, создают образ человека-борца. За месяц до семинара был дан список литературы, учащимся предложено подумать над вопросами: кого и почему можно назвать корчагинцами? В чем счастье корчагинцев? Являются ли корчагинцы твоим жизненным идеалом?

К отдельным произведениям также даны были вопросы. Так, после прочтения повести В.Титова «Всем смертям назло...» предлагалось ответить на вопросы: какие поступки позволяют назвать Сергея Петрова корчагинцем? Что давало Сергею силы в борьбе за жизнь? Что тебя привлекает в этом герое?

Готовясь к семинару, учащиеся делали выписки из прочитанных произведений, составляли планы и тезисы выступлений. Главное требование, которое предъявлялось к учащимся, - самостоятельный анализ прочитанного, собственное суждение о произведении, о его авторе.

---

Учитель приводит выступления отдельных учащихся на уроке, выдержки из сочинений. Вот к каким выводам приходит в своем сочинении Наташа Н.: «Вчера Н.Островский помог в трудную минуту В.Титову, а сегодня В.Титов и другие корчагинцы помогут мне. Я, как и они, постараюсь быть полезной людям, <... > помочь тем, кому нужна поддержка. Корчагинцы помогают мне и моим сверстникам во многом: учат преодолевать трудности, быть настоящими людьми, Соколами, а не Ужами. Оставаться человеком при любых обстоятельствах»

Учитель убеждена, что избранная ею форма урока создает широкие возможности для активизации познавательной деятельности школьников, развивает мышление, вырабатывает убеждения, воспитывает потребность в чтении современной литературы [См.: 30, с.60-66]. И с этим нельзя не согласиться. Не зря к данной форме урока прибегает и учитель И.И.Аркин из Москвы. Его урок- семинар «Наследники Корчагина. Роман «Как закалялась сталь» и литература наших дней» строился по следующему плану:

1. Вступительное слово учителя. Н.Островский – правофланговый героической темы. Вечно живой образ Корчагина и корчагинский характер в современной литературе.

2. Корчагин и корчагинцы на страницах любимых книг (выступления учащихся: спор о современном герое; дополнения и уточнения учителя, его рассказ о произведениях, неизвестных учащимся, с чтением отдельных страниц).

3. Заключительное слово учителя. Роман Н.Островского «Как закалялась сталь» - завещание будущему, «письмо в вечность». Корчагинские начала в характере нашего современника как самореализация его личности. Наши духовные ориентиры в идейно-нравственном максимализме Корчагина.

В списке авторов, чьи произведения обсуждались на уроке, Ю.Герман, В.Каверин, П.Нилин, Ч.Айтматов, В.Амлинский, В.Липатов, В.Титов. Для сопоставительного анализа в ходе самостоятельного чтения учащимся даны опережающие вопросы и задания, в том числе и к повести «Все

---

смертям назло...»: «Нравственное кредо Корчагина «только вперед, только на линию огня!» в подвиге Анатолия Меркулова (очерк К.Симонова «Верен Родине и себе»: Сб. «Имя с первой полосы». – М., 1985) и его сверстников, героя повести В.Титова «Всем смертям назло...» [См.:20, с.51-52].

В уроках по повести В.Титова, представленных в выпусках журнала, нет таких видов и форм работы на уроке, какие можно встретить в публикациях, непосредственно не связанных с изучением повести В.Титова. Однако они вполне могли быть использованы другими учителями, поскольку журнал обращал внимание на внедрение их в школьную практику. Это проблемная лекция, защита реферата с оппонированием [31, с.70], составление киносценария в процессе изучения литературного произведения [32, с.37-42], рецензирование произведения и др. [33, с.62-64]. На уроках литературы нашли свое место проблемная беседа, различные виды самостоятельной работы по анализу текста, метод творческого чтения в сочетании с поисково-исследовательской работой, литературно-музыкальные композиции, привлечение большого документального материала эпохи, средств наглядности [34, с.16-17].

Из представленных в журнале уроков можно сделать вывод, что акцент делался в основном на идейно-тематическом содержании повести. Однако на уроках литературы учитель решает не только воспитательные задачи, главное – художественный мир писателя, его произведения. В решении этой важной задачи при обращении к повести В.Титова «Всем смертям назло...» учителю могла помочь статья В.Апухтина «История молодого человека» во втором номере журнала за 1971 год. Автор анализирует художественную концепцию человека в прозе 60-х годов. Одну из тенденций в раскрытии образа человека в художественной прозе 60-х он рассматривает на примере повести В.Титова.

«Путь к зрелости, – рассуждает автор, – это кристаллизация в человеке положительных качеств. Подвиг – непосредственное проявление высоких душевных качеств

---

человека в конкретной ситуации. Наша проза рисует такие характеры в прямом действии, продиктованном сознательным решением или вызванном благородным порывом». Смысл книги В.Титова он видит как раз в изображении героического характера, его самодвижения: «Приходится начинать жизнь один на один со своим несчастьем. Решить заново проблемы жизни, смерти, любви, работы. Это «все человеческое» пропущено через сердце, душу <...> незаурядной личности цельного склада и мировоззрения».

По мнению В.Апухтина, в прозе 60-х возобладало личное, субъективное начало, проявляясь в форме повествования от 1-го лица, в биографизме, в аналитическом изображении жизни души и сердца, чувств и состояний. Это преобразило и жанровые и стилевые черты произведений. Критик говорит, в частности, о форме открытого дневника о чувствах, переживаниях, состоянии героев. Эти подмеченные автором черты вполне могут быть отнесены и к первой повести В.Титова [См.: 35, с.6,12].

Процесс подготовки учащихся к уроку внеклассного чтения протяжен во времени, более самостоятелен и потому зависит во многом от умения поддержать, оживить и развить интерес к чтению и анализу произведения. Руководить чтением, по мнению сотрудников лаборатории обучения литературе НИИ содержания и методов обучения АПН СССР Н.Л.Крупиной и Н.А. Сосниной могли помочь читательские дневники, индивидуальные беседы, отзывы о прочитанных книгах, выступления старшеклассников как пропагандистов книги в среднем звене, диспуты, читательские конференции [23,с. 69]. Способы актуализации активности учащихся и процесса анализа в ходе самостоятельного чтения разнообразны. Некоторые из них называет автор статьи «Советская литература в 8-9 классах» Н.К.Силкин:

-живой, увлекательный рассказ читателя-одноклассника о содержании произведения, его теме, любимом герое;

---

-изложение несколькими учениками своих (лучше разных) суждений о книге с чтением и комментированием отдельных страниц;

-сопоставление учителем или подготовленным учеником мнений нескольких литературных критиков о произведении, его композиции, образе героя и т.п.;

-использование при рекомендации книги истории возникновения замысла и работы писателя;

-ознакомление с жанровым либо композиционным своеобразием произведения с выделением отдельных проблем и чтением текста;

-чтение и анализ одного – двух эпизодов;

-рассказ-размышление учителя о двух-трех произведениях, родственных по теме, но имеющих разное художественное решение;

-выразительная информация учителя или ученика о кино-(теле-) экранизации произведения (возможно, с чтением рецензий, показом фотографий актеров, сцен);

-использование словесником своих читательских впечатлений, своей читательской позиции при первоначальной эстетической оценке книги.

Сделать это предлагалось на уроках вводного и обучающе-подготовительного типа или на программных уроках в виде пятиминуток по внеклассному чтению. Иногда – во время воспитательного часа [24, с.40].

К этому перечню можно было бы добавить анкетирование как один из способов анализа читательских предпочтений учащихся в их развитии, просмотр фильмов, встречи, защиту читательских формуляров, чтение критической литературы, вопросы к тексту, индивидуальные задания. О таких способах актуализации читательского интереса учащихся можно почерпнуть сведения из других публикаций на страницах журнала, и актуальность их на сегодняшний день не потеряна.

Исследование материалов журнала «Литература в школе» показало, что в школьной практике прошлого повесть Владислава Титова «Всем смертям назло...» нашла свое место в



---

учебно-воспитательном процессе, был наработан определенный опыт ее изучения, небезыңтересный и сегодня. Однако того количества уроков по повести «Всем смертям назло...», которое представлено в журнале за весь исследованный период, все-таки мало, чтобы назвать методику проведения уроков по данной книге достаточно полно изученной и освещенной. К тому же не все, что применялось в практике прошлых лет, можно рекомендовать сегодня.

Чтобы повесть В.Титова нашла свое место в школьной практике наших дней, нужно было прежде всего определиться с вопросом, насколько повесть актуальна сегодня.

Может ли Сергей Петров, герой повести «Всем смертям назло...», чье имя советские читатели ставили в один ряд с именем Павла Корчагина, Алексея Мересьева, с именами молодогвардейцев, быть героем и для современной молодежи? Ответ на этот вопрос мы нашли в публикации луганской «Реальной газеты «Ижица».

С корреспондентом газеты А.Мартинчук поделились своим мнением специалисты в области общественной мысли и общественного сознания. Декан философского факультета Восточноукраинского национального университета им. В.Даля, доктор философских наук Виктория Суханцева заметила: «Если бы нынешнее поколение трезво оценило ситуацию, в которой живет, и страну, в которой живет, то сделало бы единственно правильный вывод: выдерживают только те, кто способен подняться над ситуацией и не сломаться. В широком смысле повесть именно об этом. Причем она ведь подтверждена личной судьбой автора <...>. И именно в этом смысле повесть остается сегодня актуальной как проблема сильного человека, способного подняться над своей личной биографией».

По мнению заведующего кафедрой социологии университета, доктора социологических наук, профессора Бориса Нагорного, молодежь способна трансформировать иные, вечные смыслы произведения, приблизить их к своему пониманию. «Тема преодоления человеком собственной слабости, стремления раскрыть весь свой потенциал, поиска

---

смысла жизни остаются актуальными, вечными темами, – считает он. – И, конечно, не теряет актуальности подвиг жены героя повести... (еще Толстой говорил, что самый большой подвиг – это именно бытовой подвиг), ее самоотреченность, терпение и любовь. Любовь – это та категория, которая, к счастью, еще для многих сохранила смысл. И с этой точки зрения судьба героев повести всегда будет интересна обществу».

Самым ценным качеством любого героя, как считает Б.Нагорный, является надежность. Внешние параметры, которые пока еще в большей мере влияют на выбор героя обществом, должны просто сместиться в сторону внутренних. «Сегодня нам мешает не только прагматизм, бездуховность, проблема выживания, некачественная экономика, политика, – рассуждает далее профессор, – часто нам мешает то, что мы просто боимся разобраться в себе и самим измениться в лучшую сторону» [См.: 36].

Помочь разобраться в себе, измениться в лучшую сторону сегодняшним школьникам – вот та благородная задача, которая может определить направление уроков по повести В.Титова «Всем смертям назло...» в современной школе.

Чтобы дать учителю ориентир, какими методами и приемами можно решить эту задачу, мы выступили с инициативой о проведении семинара. Совместными усилиями Луганского методического центра Управления образования городского совета, Музея-квартиры писателя В.А.Титова и Коммунального учреждения «Луганская средняя общеобразовательная школа I-III ступеней №37» 26 февраля 2010 года был проведен научно-практический семинар для учителей русского языка и литературы школ города Луганска «Теоретико-методологические и практические основы литературно-краеведческой работы».

По плану работы семинара даны были открытые уроки. Нам, работникам музея, хотелось бы, чтобы в школу, кроме повести В.Титова «Всем смертям назло...», пришли и другие произведения прозаика. Татьяна Дейнегина, рассуждая о его

---

книгах в статье «С благословения любви» (В сердцах и памяти. Воспоминания и статьи. К 75-летию со дня рождения писателя В.А.Титова. - Луганск: ООО «Виртуальная реальность», 2009), заметила, что их общечеловеческая ценность как ничто иное способна воспрепятствовать появлению зловещей пропасти между поколениями). Семинар показал, что это не только возможно, но интересно и нужно сегодняшним школьникам.

На уроке-презентации «Уроки души Титова», разработанном и проведенном учителем КУ ЛСОШ №37 А.А.Радченко в 9 классе, были представлены сразу три произведения В.А.Титова: «Раненый чибис», «Всем смертям назло...» и «Грезы старого парка». Основа урока – беседа. Использовались мультимедийные средства наглядности. С их помощью представлен писатель, показаны фотоработы ученика с видами парка им. М.Горького. Они позволили сопоставить прочитанные в классе отрывки с описанием парка в повести «Грезы старого парка», дать эмоциональную и идейную оценку увиденному и прочитанному.

Велась работа с иллюстрациями к рассказу «Раненый чибис», подготовленными в качестве индивидуального задания учеником. Было предложено озаглавить каждую строчками из текста рассказа, а также назвать, какие еще страницы рассказа, эпизоды можно было бы проиллюстрировать.

Литературный монтаж, составленный из отрывков повести «Всем смертям назло...» и прозвучавший в исполнении заранее подготовленных учащихся, стал камертоном к обсуждению ее идейно-тематического содержания.

Уроками души Титова стали мужество, упорство и воля в достижении цели, память о прошлых поколениях, милосердие в отношениях человека с природой, ответственность за свои поступки и умение прощать.

Урок «Слышать сердцем», проведенный учителем В.В.Нестеровой в 5 классе по рассказу «Раненый чибис», включал представление автора произведения с показом мультимедийного видеоряда, в том числе с использованием материалов экспозиции Музея-квартиры писателя В.А.Титова,

---

фрагмента документального фильма и комментариями к увиденному; беседу об идейно-тематическом содержании рассказа «Раненый чибис». Учащиеся увидели фотографию чибиса, услышали запись пения этой птицы. Далее шла работа с текстом рассказа. Учащиеся повторили понятие эпизод, учитель объяснила задачу дальнейшей работы: определить границы основных эпизодов, выделить в них главное, озаглавить, заглавия записать в тетрадь в виде плана.

В ходе беседы о содержании каждого эпизода были прочитаны отрывки: знакомство рассказчика с глухонемым мальчиком Сашей; удивление и благодарность переросли в настоящую дружбу; попытка объяснить глухому мальчику, что такое звук; роковой выстрел; одиночество рассказчика; прощание на вокзале. Эмоциональный фон беседы дополняли запись пения птиц, фото писателя с четверостишием о нем из стихотворения И.Курлата. На основе каждого эпизода после его разбора учащиеся должны были описать кадр фильма, как они его представляют. На специальной ширме после работы над каждым эпизодом прикреплялась иллюстрация к нему, подготовленная к уроку учителем. Так учащиеся вместе с учителем наглядно реализовывали учебную задачу: составление киносценария по рассказу.

Последний кадр остался чистым. Пятиклассникам предложено домашнее задание: заполнить этот кадр. Нарисовать (по выбору) продолжение – свое видение – сюжета, один из моментов рассказа, портрет героя, изображение чибиса, афишу фильма на альбомном листе.

При подготовке к уроку было проведено анкетирование с вопросом: кто, по мнению ребят, более счастливый человек – здоровый или с ограниченными физическими возможностями. При подведении итогов урока учащиеся ответили, не изменилось ли их первоначальное мнение. С помощью учителя они сформулировали главную мысль рассказа: душевная красота не зависит от внешности, возраста и физической полноценности. Надо уметь слушать и слышать друг друга сердцем.

---

Сотрудники музея побывали и на уроке в Перевальской гимназии №1. Учитель-методист Л.В. Кашеева провела с девятиклассниками урок-презентацию повести «Всем смертям назло...» – «Для жизни смерти нет». Ученики представляли автора произведения, озвучивали фрагменты текста повести, рассуждали о прочитанном и высказывали свое отношение. Роль учителя – роль ведущего, направляющего выступления учащихся.

Дано было слово школьному библиотекарю – О.Н.Бут. Она представила книжную выставку, специально подготовленную к уроку, познакомила с обстоятельствами написания повести, рассказала о заслуженном художнике Украины Екатерине Литовченко, прикованной к постели, и Елене Рожковой, получившей звание Мисс Украина на коляске, которым помогла выстоять в жизни повесть В.Титова.

Музей-квартира писателя В.А. Титова был представлен передвижной выставкой, по материалам которой научный сотрудник ознакомила школьников с работой музея, экспонатами, которыми он располагает, углубила знания учащихся о писателе и его книгах.

В школе нет мультимедийного экрана, и потому соответствующие технологии применены не были. Однако наличие компьютера позволило обеспечить музыкальное сопровождение урока: звучали фрагменты музыкальных произведений Л.Бетховена, П.Чайковского, И.Баха, «Шахтерская рапсодия».

Наглядность дополняли цитаты из повести на отдельных листах, прикрепленные к школьной доске и выставленные на столах в центре класса (столы, за которыми сидели ученики, стояли по периметру класса буквой П), эмоциональный фон усиливали поэтические строчки о писателе и, конечно же, зажжение памятной свечи.

Как и прежде, в школах к личности и творчеству Владислава Титова обращаются не только в учебной работе, но и в воспитательном процессе. В луганской школе-гимназии №60 был реализован проект «Наши выдающиеся земляки»: классные

---

коллективы составляли свои проекты об одном из известных людей края. Ученики 5-А (классный руководитель Н.В.Кобзарь) и 7-Г (Е.С.Иванько) классов с помощью музейных сотрудников разработали и представили проект с мультимедийной презентацией о В.Титове.

Как видим, педагоги сегодня творчески переосмысливают опыт прошлого, активно включают новые формы и методы проведения уроков и внеклассных мероприятий, в которых не последнюю роль занимают мультимедийные технологии, задания, направленные на развитие творческих способностей учащихся. К подготовке и проведению уроков привлекаются библиотечные и музейные работники. Одним из элементов подготовки учащихся к урокам и мероприятиям становится посещение Музея-квартиры писателя В.А.Титова как коллективное, так и индивидуальное. Нельзя не отметить и роль Интернета в организации самостоятельной работы учащихся.

Обращаются к В.Титову не только школьные учителя, но и преподаватели колледжей, в том числе и преподаватели украинского языка и литературы. Замечательный опыт изучения литературы родного края накоплен, к примеру, преподавателями филологии Луганского политехнического колледжа. Прочные связи поддерживают они с Музеем-квартирой писателя В.А.Титова. Частые гости музея и студенты высших учебных заведений. А это означает, что интерес к личности и творчеству Владислава Титова у современной молодежи есть.

Чтобы поддержать этот интерес, необходимо прежде всего уйти от идеологического подхода к анализу произведений прозаика. В повести «Всем смертям назло...», к примеру, главный упор делать на общечеловеческую, вневременную ценность подвига семьи Петровых (и спасение людей в шахте, и верная деятельная любовь, и самопожертвование, и умение подняться над обстоятельствами). Следует сместить акценты и в подборе литературного контекста повести – может быть, не Павка Корчагин, а Алексей Мересьев из «Повести о настоящем человеке» Б.Полевого и другие герои

---

Великой Отечественной войны в литературе. Не лишним будет и обращение к зарубежным авторам в контексте программ литературного образования в школах и вузах страны, например, к А.Митчеллу («Я умею прыгать через лужи»).

Одна из проблем, которая всегда стояла перед литературоведением, – это оценка художественной и эстетической ценности произведений. Студенты-филологи сегодня могут посчитать творческий почерк В.Титова слишком простым на фоне современного литературного процесса и таких мастеров пера, как, скажем, Дж. Джойс или Ф. Кафка. Да и школьники уже привыкли к занимательности, вычурности сюжета (сказывается широкая доступность Интернета, компьютерных игр). И здесь можно посоветовать воздержаться от прямого сопоставления, рассматривать творчество писателя в контексте развития советской литературы конца шестидесятых-восьмидесятых годов, искать то новое, что привлекало в его творчестве современников, как читателей, так и критиков, и что находит отклик в умах и душах сегодня. Это возможно сделать, привлекая студентов и школьников к исследовательской работе и на базе литературно-критических публикаций, и на основе самостоятельных суждений.

Поскольку школьные программы сегодня не предусматривают обращения к творчеству В.Титова, знакомить с его произведениями можно в контексте литературно-краеведческой работы, рекомендовать для самостоятельного чтения при изучении программных, идейно и тематически близких к его творчеству произведений, а также использовать возможности внеклассных мероприятий.

Безусловно, необходимо продолжить поиск новых подходов, новых форм и методов, новых возможностей для обращения в практике учебных заведений к творчеству В.Титова, как и других писателей родного края. Работа эта может развиваться по меньшей мере в трех направлениях: более глубокого и разностороннего изучения педагогического опыта прошлых лет, подготовки специалистами методических

---

разработок и рекомендаций, обобщения и распространения современного опыта.

### Литература

**1.К** изучению темы «Советская литература на современном этапе» // Литература в школе. – 1967. - №2. – С. 81.**2. Антонов А.** Воспитывать идейную убежденность // Литература в школе / А.Антонов. – 1967. - №3. – С. 95-96. **3. Громцева С.Н.** Работа по литературе в IX классе в 1967/68 учебном году /С.Громцева // Литература в школе. – 1967. - №3. – С. 41-43. **4. О факультативных курсах в 1967/68 учебном году** // Литература в школе. – 1967. - №4. – С. 50-55. **5. Громцева С.Н.** Об изменениях в программе по литературе / С.Громцева // Литература в школе. – 1974. - №4. – С. 25-30. **6. Типовые программы восьмилетней и средней школы с русским языком обучения** // Литература в школе. – 1979. - №1. – С. 38-52. Программа факультативных курсов // Литература в школе. – 1980. - №4. – С. 53-62. **7. Коневина И.М.** Современная советская литература на уроках внеклассного чтения /И.Коневина // Литература в школе. – 1975. - №1. – С. 47-53. **8. Крупина Н.Л.** Тема труда в современной советской литературе /Н.Крупина // Литература в школе. – 1977. - №2. – С. 60-66. **9. Минакова А.** Тема труда в современной литературе /А.Минакова // Литература в школе. – 1972. - №2. – С. 79-82.**10. Ермолаева Т.А.** Уроки внеклассного чтения по советской литературе в 8 классе / Т.Ермолаева // Литература в школе. – 1975. - №4. – С. 54-59. **11. Панкова А.** Тема труда в литературе и критике 70-х годов / А.Панкова// Литература в школе. – 1976. - №3. – С. 81-85. **12. Воловникова Г.М.** Корчагинцы наших дней/ Г. Воловникова // Литература в школе. – 1978. - №5. – С. 64-69. **13. Смирнова Н.М.** Уроки идейно-нравственного воспитания. Беседы по современной литературе в старших классах // Литература в школе. – 1981. - №6. – С. 22-27. **14. Программа факультативных курсов** // Литература в школе. – 1980. - №4. – С. 53-62. **15. Программа** восьмилетней и средней школы на 1982-83 учебный год. Литература. IV-X классы // Литература в школе. – 1982. - №3. – С. 22-47. **16. Воловникова Г.М.** Тема труда в



литературе // Литература в школе. – 1983. - №6. – С. 67-69. **17. Впереди** большая работа // Литература в школе. – 1984. - №3. – С. 2-4. **18. О совершенствовании** преподавания литературы в общеобразовательных школах РСФСР // Литература в школе. – 1984. - №4. – С. 2-5. **19. Мурин Д.Н.** Труд и нравственность (Тема труда в современной прозе) // Литература в школе. – 1986. – № 1. – С. 4-9. **20. Аркин И.И.** Система уроков литературы в X классе (опыт проблемного планирования) // Литература в школе. – 1987. - №6.- С. 42-53. **21. Курдюмова Т.Ф., Коровина В.Я., Полухина В.П., Збарский И.С., Романичева Е.С.** Программа по литературе для средней общеобразовательной школы // Литература в школе. – 1991. - № 4. – С. 26-64. **22. Программа** литературного образования для школ, гимназий и лицеев гуманитарного профиля (5-11) // Литература в школе. – 1991. - №6. – С. 66-83; 1992. - №1. – С. 53-75. **23. Маранцман В.Г.** Анализ литературного произведения и развитие читателя-школьника // Литература в школе. – 1980. - №1. – С. 25-35. **24. Силкин Н.В.** Советская литература в 8-9 классах (Специфика анализа эпического произведения на уроках внеклассного чтения) // Литература в школе. – 1979. - №3. – С. 39-47. **25. Крупина Н.Л., Соснина Н.А.** Наш современник в произведениях советской литературы (Уроки внеклассного чтения и нравственного воспитания старшеклассников) // Литература в школе. – 1977. - №6. – С. 68-76. **26. Лейдерман Н.Л., Богуславская М.А., Кузнецова К.Д., Сапир А.М.** Система изучения современной советской литературы в VIII-X классах (Из опыта работы) // Литература в школе. – 1981. - №4. – С. 48-57. **27. Воробьева А.Н.** Современная советская литература в системе внеклассного чтения в VIII-IX классах // Литература в школе. – 1973. - №3. – С. 47-56. **28. Современная** советская литература на уроках внеклассного чтения. Обзор статей, поступивших в редакцию // Литература в школе. – 1976. - №3. – С. 54-58. **29. Воспитать** гражданина. Обзор статей, поступивших в редакцию // Литература в школе. – 1981. - №1. – С. 43-47. **30. Крившенко Л.Г.** Урок-семинар // Литература в школе. – 1972. - №1. – С. 61-62. **31. Разумовский Ю.С.** Система

---

работы по современной советской литературе // Литература в школе. – 1985. - №6. – С.69-71. **32. Соломатина Т.Б.** Составление киносценария в процессе изучения литературного произведения // Литература в школе. – 1979. - №1. – С.37-42. **33. Янко М.Д.** Уроки внеклассного чтения на местном материале // Литература в школе. – 1973. - №1. – С.62-69. **34. Об опыте** работы учителей литературы по усовершенствованной программе в 1984/85 учебном году и задачах на текущий год. **35. Апухтин В.** История молодого человека (О тенденциях развития советской литературы 60-х годов) // Литература в школе. – 1971. - №2. – С. 5-14. **36. Мартинчук А.** Повесть о настоящем/ А.Мартинчук // Реальная газета «Ижица». – 2007. – 14 февраля.

Д. А. Зубарь

### СИМВОЛ ЗМЕЯ-ДРАКОНА В ТРИЛОГИИ Ф. СОЛОГУБА «ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА»

*В статье рассматривается символ змея-дракона в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» в контексте мировой сказочно-мифологической традиции. На основании сопоставления функций сказочного змея-дракона и характерных черт Георгия Триродова в «Творимой легенде» делается вывод о том, что Триродов сам олицетворяет змея. Последнее проявляется в мотиве змеборства (борьбы змея со змеем) и мотиве змея-охранителя входа в царство мертвых (другой мир). Автором выдвигается предположение, что мотив гибели змея от змея, трансформированный в мотив гибели змея от самого себя, отражен в структуре декадентского романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея».*

**Ключевые слова:** волшебная сказка, декадентский роман, мотив двойничества, мотив змеборства, мотив охранения входа в иное царство.

*У статті розглядається символ змія-дракона в трилогії Ф. Сологуба «Творима легенда» в контексті світової казково-*

---

міфологічної традиції. На підставі зіставлення функцій казкового змія-дракона і характерних рис Георгія Тріродова у «Творимій легенді» робиться висновок про те, що Тріродов сам уособлює змія. Останнє проявляється у мотиві боротьби проти змія (боротьби змія зі змієм) і мотиві змія-охоронця входу в царство мертвих (інший світ). Автором висувається припущення, що мотив загибелі змія від змія, трансформований у мотив загибелі змія від самого себе, відображений у структурі декадентського роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея».

**Ключові слова:** чарівна казка, декадентський роман, мотив двійництва, мотив змійборства, мотив охоронення входу в інше царство.

*The article focuses on the symbol of the serpent-dragon in F. Sologub's trilogy "The Created Legend" in the context of the world wonder-tale and mythological tradition. Based on the comparison of functions the wonder-tale serpent-dragon and the characteristic features of Georgy Trirodov in "The Created Legend" a conclusion is made that Trirodov represents a serpent. The latter is manifested in the motive of the serpent single fight (the struggle of a serpent against a serpent) and the motive of a serpent guardian of the entrance to the realm of the dead (the other world). The author puts forward the assumption that the motive of the death of a serpent caused by a serpent, transformed into the motive of serpent's suicide is reflected in the structure of the decadent novel "The Picture of Dorian Gray" by O. Wilde.*

**Key words:** wonder-tale, decadent novel, the motive of duality, the motive of the serpent single fight, the motive of safeguarding the entrance into the other world.

Творчество Федора Сологуба представляет значительный интерес для современной науки, так как по ряду основных вопросов ученые до сих пор не пришли к единому мнению. Это прежде всего касается жанрового своеобразия романов писателя, которые относят к неоромантизму [7], неореализму [1], символизму [2] и декадансу [5]. Особенно неоднозначна оценка жанрового своеобразия романа-трилогии «Творимая легенда», в рамках которой чаще всего говорят о синтезе жанровых традиций, «универсальном жанровом конгломерате»

---

[7]. «Пластичность романной формы, ее способность свободно соединять в себе содержательные начала иных жанров позволили Ф.Сологубу создать свой тип «свободного романа» – роман-легенду» [1, с. 6]. Для оценки жанровой разновидности романов Сологуба большое значение имеют исследования А.Н. Долгенко [3;4;5]. Первые два романа Ф. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес», наряду с романами М. Арцыбашева, определяются ученым как собственно декадентские, в то время как вопрос о жанровом своеобразии «Творимой легенды» остается открытым. Тем не менее, А.Н. Долгенко отмечает наличие черт декадентского романа в «Творимой легенде». Среди основных черт декадентского романа, как правило, выделяют: крайний индивидуализм, нигилизм, пессимизм, аморализм и мистицизм [5, с.7], наряду с мотивами отчаяния, суицида, «двойного бытия», которые «хотя и не представляют ничего исключительного для мировой литературы и искусства, в декадентском мировоззрении структурируются вокруг идеи принятия смерти как пути к небывалому и окончательному наслаждению» [5, с.12].

Именно вопрос о соотношении небытия и смерти, символика смерти являются, на наш взгляд, основополагающими для исследования особенностей поэтики декадентского романа, а также творчества Федора Сологуба в целом. Известно, что образ змея или дракона является одним из центральных символов в творчестве писателя, как прозаическом, так и поэтическом. Он в первую очередь связан с символикой смерти, загробным царством. Таким образом, исследование образа змея в творчестве Сологуба может иметь существенное значение для исследования поэтики и идеологии декадентского романа, а также творчества писателя в целом.

Целью статьи является раскрытие символики и функций образа змея в творчестве Федора Сологуба, сопоставив его с природой и функциями змея волшебной сказки.

Образ змея рассматривается в исследованиях Л.И. Соболева (в контексте оппозиции добро – зло, луна – солнце, Георгий Триродов (Змеборец) – Змей) [11] и

---

М.А. Львовой (в контексте алхимических реминисценций трилогии) [6]. В диссертации О.П. Мойсеевой отмечается связь между структурой волшебной сказки и композицией трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» [7]. Подробно исследован образ змея в контексте мифотворчества Сологуба в диссертации Н.А. Глинкиной «Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда»: Проблема художественного синтеза жизнеподобия и условности» [1]. Особое значение для нашего исследования имеют фундаментальный труд Я.В. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» [9] и докторская диссертация Н.А. Долгенко, посвященная художественному миру русского декадентского романа Федора Сологуба и Михаила Арцыбашева [5].

Змей в творчестве Сологуба чаще всего ассоциируется со злым, нещадно палящим солнцем, на основании чего проводятся параллели: жизнь – солнце – зло, смерть – ночь – благо. «Для понимания романа, отмечает Л.И. Соболев, – чрезвычайно важен центральный в мифологии Сологуба образ Солнца-Змия, воплощения зла. Традиционно центральное место Солнца в мировой космогонии связывается прежде всего с исходящим от него светом – отсюда имя дьявола, выбираемое обычно Сологубом, содержит в себе, как правило, намек на эту же функцию: Светозарный, Люцифер, Денница» [11, с.261].

Учеными также отмечается связь главного героя трилогии со змием. «Уже само имя его [Георгия Триродова] достаточно символично. Георгий – в сочетании с известным сологубовским солнцелюбством и обычным именем солнца у Сологуба «Дракон» или «Змий», неизбежно должно было вызвать у читателя ассоциацию с христианским святым Георгием-Победоносцем – в популярной народной легенде – Змееборцем. В романе подчеркивается неприязнь Триродова к солнцу: мотив эмиграции на луну (заметим: реализованный, ибо не случайно сходство кратера вулкана на острове Драгонера с лунными кратерами), белый цвет, ощутимо присутствующий почти в каждом описании Триродова, его дома и окружения. Имеет также значение и то, что почти все эпизоды романа, в

---

которых действует главный герой, происходят ночью: спасение Егорки, разгон митинга, обыск, во время которого Триродов обращает полицейских в клопов, – отчасти это объясняется тем, что ночь исконно считается временем действия нечистой силы [11, с. 263].

В диссертации, посвященной проблеме художественного синтеза жизнеподобия и условности трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда», Н.А. Глинкина отмечает: «Мир абсолютной личности, открывающийся в романе в образах Триродова и Светозарного, несет в себе признаки трагико-иронической природы. Символика имени главного героя романа рождает целый спектр мифологических ассоциаций, которые высвечивают в Триродове черты несовершенного демиурга (герой пытается создать свой мир, зная многие тайны, обладает роковым незнанием, в котором лежит проклятие всякой человеческой мудрости). <...> Образом совершенного демиурга-покровителя свободного мира Араминты является в романе Светозарный. Идеальный бог и сомневающийся творец – Светозарный и Триродов – это два полюса в едином пространстве абсолютной личности» [1, с.20].

Ученой также отмечается связь образа змия с другими очевидными чертами творчества Сологуба: интенсивным использованием элементов мифов и волшебной сказки, связью с фольклором, особенно мистическими поверьями, суеверьями, проблемой детства, в частности трагедией детства. «Поставленное в систему координат «вечное/преходящее, закономерное/случайное, творимое/сотворенное, окрыляющая мечта/бескрылая реальность» авторское мифотворчество в романе «Творимая легенда» выражает стремление Сологуба выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки бытийного чертежа, представить собственную интерпретацию вечных тем смерти, детства, любви, творчества, утвердить собственную неканоническую модель мира «без власти и без норм» [1, с.22].

Л.И. Соболев также указывает на связь змия с мифологической и фольклорной традицией: «Не-уникальность

---

Солнца придает в этом случае большую силу противопоставлению Солнца как символа жизни Дьяволу-смерти. Обычно имя Солнца в «Творимой легенде» «Змий» или «Дракон» восходит прежде всего к верованиям гностической секты офитов (от греч. *ofis* – змей), ставивших змея в центре всего сущего. Отчетливые черты злобы и сладострастия в характере Змия-Солнца в мифологии Сологуба соотносится с огненным змием славянского фольклора» [11, с.267]. Исследователь приводит пример из книги М.Д. Чулкова «Абевега русских суеверий» (М., 1786, с.202), в которой говорится, что к некоторым женам и девицам летают ночью огненные змеи, то есть воздушные дьяволы, и имеют с ними плотское совокупление, отчего те женщины весьма худеют. По мнению Л.И. Соболева, «очевидную роль также играют и библейские образы, связанные со змием: в основном – предание о медном змее, которого по Божьему велению прибил к столбу Моисей, чтобы спасти свой народ, на который были посланы полчища ядовитых гадов. Этому сюжету посвящено стихотворение Сологуба «Медный змей» – с этим отчасти связано понятие Солнца как олицетворения несвободы в романе:

Перед медным изваяньем  
Преклоняется народ,  
И смиренным покаяньем  
Милость Божию зовет» [11, с. 267].

В данном контексте наряду с русскими суевериями упоминается русская волшебная сказка, причем исследователи ссылаются на фундаментальный труд В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» [9]: «Мифологическая двуприродность змея, совмещающего в себе стихию воды и огня («змей, представленный почти во всех мифологиях символ, связываемый с водой и огнем, особенно небесным») несет смерть всему живому» [1, с. 15].

О.П. Мойсеева отмечает структурное сходство между романом-трилогией и волшебной сказкой, также обращая при этом к исследованию Проппа: «В основе повествования об окончательном выборе Триродовым пути лежит сказочный

---

сюжет, который по своей структуре приближается к волшебной сказке, не утрачивая тем не менее мотивацию и психологизацию. Используя архаичную форму, как того требовал неомифологический, теургический характер творчества, писатель наделяет ее современными ему мотивировками и реалиями» [7]. По мнению исследователя, «сюжет «Творимом легенды» содержит в себе структуру классической волшебной сказки, предельно сугестивизированную в последней главе первой части романа. Разговор Триродова с князем Давыдовым освещает основные философско-бытийные идеи романа, для этого Сологуб использует форму, которую в данном контексте можно назвать «архетипической» – ситуацию фольклорной волшебной сказки и ситуацию библейскую. Они совпадают в основной для них идеи нарушение запрета, что в библейском сюжете понимается как наказание, а в волшебной сказке – как ликвидация недостачи, обусловленной нарушением. При этом «Творимая легенда» оказывается ближе к сказке» [7].

Связь между змием и волшебной сказкой, отмеченная учеными на уровне отдельных образов и на композиционном уровне, дает нам основание установить ее на идеологическом и символическом уровнях.

О связи между сказочным героем и змеем у Проппа говорится, что «фигура змея каким-то образом предначально связана с героем, его рождением: «Что между героем и змеем есть связь от рождения, это в русской сказке прямо не сказано, но сквозит в мотиве «супротивника». Змей еще никогда не видел героя, но каким-то образом не только знает о его существовании, но и знает, что он погибнет от его руки» [9, с.163].

По мнению ученого, историческое соединение ступеней развития сказочного змия дает формулу: рожденный от змея убивает змея. «Но если рожденный от змеи сам есть змей или превращается в него и если этот рожденный от змея убивает змея, то не здесь ли кроется разгадка «супротивника»? Не потому ли герой убивает змея, что он исторически – сам змей или сам – рожденный от змея, то есть вышел из змея? Ведь



---

почему-то в египетском мифе-сказке остров, на котором обитает змей, называется островом двойника. Не двойника ли боится и наш сказочный змей?» [9, с.164].

Итак, исторически сказочный змей боится лишь своего двойника-змея, ибо погибнуть он может только от руки последнего. В данном контексте приведем стихотворение Сологуба из сборника «Змей» (1907) «Злой Дракон, горящий ярко там, в зените», из которого видно, что злому дракону предсказан мститель, и лишь ему одному по силам свергнуть дракона.

Злой Дракон, горящий ярко там, в зените,  
Протянувший всюду пламенные нити,  
Опаливший душным зноем всю долину, —  
Злой Дракон, победу ты ликуешь рано.  
Я из темного, глубокого колчана  
Для тебя стрелу отравленную выну.  
Пред тобою с луком стану без боязни  
*Я, свершитель смелый беспощадной казни,*  
*Я, предсказанный и все-ж нежданный мститель,*  
Лук тугой стрела покинет с медным звоном.  
Ты на вызов мой ответишь тяжким стоном,  
Ты померкнешь, ты погибнешь, злой губитель [15].

В своем труде В.Я. Пропп неоднократно упоминает, что сказочный змей традиционно повергается другим змеем, что лишь змею под силу погубить злого змея. Данную особенность ученый иллюстрирует эпизодом из Библии, о котором уже упоминалось в нашем исследовании: «... в Библии Моисей в ограждение израильтян от змеев, приказывает поставить медного змея (IV кн. Моисея, 21, 8). Таким образом, оказывается, что змей есть защитник от змея» [9, с.168]. У Сологуба, змей также оказывается защитником от змея:

И, по слову Моисея  
Был из меди скован змей,  
И к столбу прибили змея  
Остриями трех гвоздей.  
Истожили яд свой гости

---

И, шурша в сухой пыли,  
Обессиленные злости  
В логовища унесли [18].

Ссылаясь на наследие древнего Египта, Пропп указывает на то, что змей может быть не только символом солнца, но и главным врагом солнца, и в этом случае между ними должна быть борьба, поединок и т.п. Например, главный враг солнца — Апоп, поражается при помощи другого змея, солнечного змея Ра [См.: 9, с. 171 – 173].

В поэзии Сологуба также существуют два солнечных змия, олицетворяющие противоположные начала:

Два солнца горят в небесах,  
Посменно возносятся лики  
Благого и злого владыки,  
То радость ликует, то страх.  
Дракон сожигающий, дикий,  
И Гелиос, светом великий, —  
Два солнца в моих небесах.  
Внимайте зловещему крику, —  
Верховный идет судия.  
Венчайте благого владыку,  
Сражайтесь с драконом, друзья [12].

Вышесказанное наталкивает на предположение, что Триродов сам и есть змий, змий, которому предстоит сразиться со злым драконом. Об этом также свидетельствует характер его связи с тихими детьми.

По мнению Л.И. Соболева, «источник появления «тихих детей» следует искать в русском фольклоре, точнее, в русских демонологических верованиях. «Единственный случай, когда в окончательном варианте романа Сологуб говорит о происхождении одного из «тихих детей» – это история мальчика Егорки, засеченного матерью, похороненного и вызванного из могилы Триродовым. <...> В первой редакции романа помимо истории Егорки была еще одна сцена, показывающая происхождение одного из «тихих детей». В окончательном варианте «Творимой легенды» этот эпизод сохранился лишь в

---

отдельных намеках. В одной из первых глав Елисавета, при упоминании имени Надежды Вещезеровой, вспоминает «какую-то темную историю». В сцене, когда Триродов с Киршою идут ночью на Навью тропу, их сопровождает «тихий мальчик» Гриша, похожий на опечаленную Надежду, т.е. на ту же Надежду Вещезерову. Сцена, исключенная из «Навских чар» при подготовке второго издания, выглядела так: Надежда приходит к Триродову и просит у него разрешения повидаться с Гришей. Триродов, после недолгого колебания, разрешает: «...из незаметной в стене двери вышел тихий мальчик, очень похожий на Надежду.

- Гриша! – негромко крикнула Надежда.

Бросилась к нему. Ласкала. Целовала. Он стоял спокойно.

<...>

Содрогаясь от неясного, холодного страха, Надежда говорила:

- Какие у тебя холодные руки, миленький мой! Какие холодные щеки! Тебе холодно, ненаглядный мой?

- Нет, - спокойно сказал Гриша» [11, с.165].

При этом тихие дети для Триродова являлись также носителями магического знания, сказочными волшебными помощниками. В тексте трилогии неоднократно говорится о том, что необходимые магические знания Триродов получает с помощью тихих детей. Эти же дети принимают самое непосредственное участие в магических действиях Триродова. Например:

« Триродов тихо позвал:

— Приди, приди, тихий мальчик, очерти нас своею ночью палочкою.

Белея сквозь легкий белый туман, приблизился тихий Гриша. Он стал перед Триродовым, протягивая ему тонкий жезл, длинный, серебристо-белый, и тихою улыбался улыбкою. Триродов сказал:

— Вот этим жезлом и очертимся.

И взял жезл из Гришиных рук. Гриша стал рядом с ними, спокойный, белый в свете полной луны, совсем

---

неподвижный, точно бездыханный, точно ангел на страже. Чертя жезлом тонкий прах Навьей тропы, Триродов вел круг. Гриша шептал:

— Черта в черту, эта в ту, сомкнись мой круг. Вражья сила обступила мой круг. Смотрит, нет ли перерыва, нет ли перелома, — заберется живо, будет в круг дома. Мой круг, не разрывайся под навью пятою. Вражья сила, оставайся за чертою.

Едва успели очертиться волшебною чертою, — и уже началось прохождение мертвецов по Навьей тропе. Мертвая толпа шла к городу, повинувшись чьему-то злomu заклятию» [16, с. 38].

По мнению В.Я. Проппа, что для того, чтобы получить магическое знание или волшебного помощника сказочный герой должен отравиться в царство за тридевять земель, которое есть не что иное как царство мертвых. «Огромное большинство задач направлено ксылке героя в тридесятое царство. Герой должен доказать, что он побывал там, что он способен отправиться туда и вернуться, или погибнуть. От него, например, требуется достать предметы, диковинки, которые можно достать только там» [9, с.185]. Также герой может получить волшебных дар от мертвого предка, причем «во всех случаях герой – не мертвец, а живой или шаман, желающий проникнуть в царство мертвых» [9, с.33].

Георгий Триродов посылает детей в царство мертвых, а затем возвращает к жизни, с целью получения в их качестве волшебных помощников, наделяя их магическими свойствами. Однако Георгий сам не спускается в царство мертвых, зато вызволяет оттуда детей – оживляет заклинанием и раскапывает мальчика Егорку. Триродову также под силу вызвать из загробного царства мертвецов и продлить жизнь эликсиром бессмертия (случай с маркизом Телятниковым).

«Две покойные барышни чинно сидели рядышком на стульях, и ритмично помахивали кружевными веерами. Елисавета подошла к этим барышням. Спросила:

- Что нарушило Ваш покой? Зачем Вы сюда пришли?

---

Они враз ответили:

- Нас позвали.

- Зачем же Вы приняли приглашение?

- Нас послали.

- Отчего же Вы не танцуете?

- Еще нас не пригласили» [14, с. 84 – 85].

Согласно Проппу, именно змей, независимо от своей природы: водяной, горный и огненный, является сторожем и охранителем иного царства, так как водоемы, пещеры, небесные огненные реки служили входами в иное царство. В усадьбе Триродова мы имеем как подземные ходы (что соответствует пещерам), так и летательный аппарат (символизирующий связь с небесным обиталищем усопших).

Таким образом, это еще один аргумент в пользу того, что Георгий Триродов является змеем, охранителем входа в иное царство. Почему он посылает в царство мертвых именно детей вполне объяснимо: по мнению Сологуба, лишь детям под силу выйти живыми из царства мертвых, ведь только дети и живы, а взрослые по сути ничем не отличаются от мертвецов, вызванных на бал Триродовым.

Живы дети, только дети, –

Мы мертвы, давно мертвы [13].

Ключевая роль проблемы детства в творчестве Сологуба, в частности ее связь с этическими и онтологическими аспектами, подробно исследована в докторской диссертации А.Н. Дворяшиной «Феномен детства в творчестве русских символистов (Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт) [2]. В данном исследовании отмечается, что «детство в творчестве символистов стало воплощением многомерности и глубинной сущности человеческого бытия. <...> Самобытность феномена детства в наследии Ф. Сологуба определяется его соотносительностью с сущностными чертами мироздания, с постижением «общего чертежа вселенской жизни» [2].

По мнению А.Н. Дворяшиной, «детское стало для русского символизма мерилom многих жизненных явлений. <...> Ребёнок воспринимался как фактор, направляющий

---

движение жизни и искусства. В суждениях символистов и близких им по духу художников ребёнок виделся владельцем метафизических формул всех запредельностей, мудрецом (бесконечно мудрее премудрого царя), глубоко понимающим все сложнейшие жизненные отношения. Детское сознание противопоставлялось взрослому как истинное – ложному, достойное – неприличному. Дитя, считавшееся противником общепринятых правил, представлялось носителем творческого отношения к жизни, что роднило его с сущностными качествами поэта-творца» [2].

Постижение смысла детства легло в основу одной из идейно-художественных доминант творчества Ф.Сологуба. Именно ребенку отводится решающая роль в победе добра над злом. А.Н. Дворяшина отмечает, что в святочных и рождественских рассказах Ф. Сологуб проводит своих героев через сомнения в Боге, утрату веры в смысл жизни, душевное одиночество, отчаяние и разочарование в любви. Однако когда, казалось бы, побеждает дьявольское начало, герои возвращаются к «многокрасочной прелести жизни», ее радостям, дару любви к миру и его Творцу. Причем, возвращение совершается благодаря неременному участию ребенка. «Христос и дети в святочных и пасхальных рассказах Ф. Сологуба даруют душам измученных, усталых людей «ликующую радость» счастья» [2].

Связь между змеем и детством подчеркивается еще одной деталью. В диссертации А.Н. Дворяшиной анализируется рассказ Ф. Сологуба «Обруч», в котором в обобщенно-символической форме писатель выразил свой взгляд на детство, его роль в человеческой жизни. Ученая соотносит символику данного рассказа с суждением Ф. Ницше, который видел в ребенке новое начинание и игру, самокатящееся колесо и святое слово утверждения. По мнению А.Н. Дворяшиной, «обруч становится смыслообразующим и сюжетобразующим символом, обретает значение, близкое к тому, в каком его употреблял Ницше. Но писатель наделяет его дополнительным смыслом. Важно обратить внимание на цвет обруча: он ярко-

---

желтый, что, по замыслу автора, должно вызывать ассоциации с цветом золота. Ф. Сологуб, увлекавшийся буддизмом, учитывал то значение, которое вкладывалось этим религиозно-философским учением в символ колеса вообще и золотого в частности: это Колесо Закона и Истины, символизирующее духовную силу и являющееся одним из Семи Сокровищ Правителя Вселенной. Такой «Истиной» и таким «Сокровищем» было для Сологуба детство, по его мнению, – самое главное, что есть в системе жизненных ценностей» [2].

К вышеизложенному, на наш взгляд, можно добавить еще несколько замечаний. Во-первых, золотой цвет в сказочной традиции главный образом ассоциируется с загробным царством: «Золотая окраска предмета, – пишет В.Я. Пропп, – есть признак его принадлежности к иному царству. Поэтому, если требуется достать жар-птицу, свинку-золотую щетинку, уточку-золотой хохолок, оленя-золотые рога, золоторогую козу и т. д., то это — верный признак, что герой должен побывать в ином царстве» [9, с.185].

Во-вторых, обруч в алхимической традиции – символ оробороса, мифологического мирового змея, обвивающего кольцом Землю, ухватив себя за хвост. Уроборос, наряду с фениксом, является символом бесконечного возрождения, преходящей природы вещей, одним из первых символов бесконечности в истории человечества. Один бок змеи изображается светлым, а другой – тёмным, отражая извечное единство и борьбу противоположностей [8]. Одно из основных свойств оробороса – внесение жизни в смерть и смерти в жизнь, что характерно также для Триродова: он вносит жизнь в смерть, а смерть в жизнь, освобождая детей из царства мертвых, приглашая мертвецов на бал к живым. Также, символическое «принесение в жертву», то есть укус за хвост, оробороса означает приобщение к вечности в конце Великого Делания, то есть получения философского камня [См.: 8; 10].

В применении к философии истории уроборос символизирует учение о вечном возврате [8]. Ср. у Сологуба:

---

«Свет луны был сладкий и загадочный. Она улыбалась неживым ликом, и говорила, такая спокойная:

— Что было, будет вновь. Что было, будет не однажды» [16, с. 68].

Алхимической символике трилогии «Творимая легенда» посвящено исследование М.А. Львовой. По мнению ученой, включение алхимического мифа в композицию «Творимой легенды» является концептуальным. Сологуб «использует принцип алхимической трансмутации, чтобы раскрыть фабулу «тусклого свинца» жизни <... > и его превращения в «золото мечты» [6].

М.А. Львова также указывает на связь между алхимической символикой и драконом. В данном контексте исследователь приводит описание процесса приготовления эликсира мудрецов (Великого Делания) алхимиком XV века Дж.Рипли (на одном из этапов приготовления киммерийские тени должны покрыть реторту своим темным покрывалом, и тогда внутри нее появится истинный дракон, пожирающий свой хвост), а также анализирует алхимическую символику, связанную с драконом. «Драконом в алхимической терминологии называется «сера философов». <... > Сера философов символизировала мужское начало, но, главное, репрезентировала принцип устойчивости и синтеза антиэлементов – тяжелого и легкого: она рождалась из Земли (видимого, твердого, «реального» в представлении философов алхимии) и Огня (неустойчивого, тонкого, мистического). Таким образом, дракон был символом середины, у Сологуба это – искомый медиатор двух полярных, враждебно несовместимых состояний человека в мире – реального и чаемого. <... > Бронзовый дракон на столе Лорены в структуре “Творимой легенды” ассоциируется с двойственностью положения героя, в текстовой эмблематике связывается с мотивом жизненной трансформации» [6].

В пользу того, что Георгий Триродов является змием-медиатором между мирами, обладающим алхимическими знаниями, говорит приведенный в статье М.А. Львовой анализ



---

эпизода, когда сестры Рамеевы пытаются проникнуть в дом Триродова, причем от них при этом требуется пройти испытание. «Триродов подвергает испытанию в подземном ходе сестер Рамеевых – «прокаливает» и «выпаривает» жизнь: «Было сыро и жарко. И все жарче становилось. Странно пахло, – тоскливый, чуждый разливался аромат. Он становился душистее, и все томнее. От этого запаха слегка кружилась голова, и сердце сладко больно замирало» [6]. В случае если бы сестрам не удалось пройти испытание, их, вполне вероятно, ожидала участь Дмитрия Матова, которого Триродов превратил в призму.

Итак, со змеиной природой Триродова, на наш взгляд, связаны его две главные функции: охранителя входа в иное царства (посредника между мирами) и змеборца, которому предстоит повергнуть своего двойника. Таким двойником вполне может быть вулкан на острове Драгонера, ассоциирующийся с огнедышащим Драконом; ведь Триродов, которому под силу преодолеть земное притяжение и изготовить философский камень, может усмирить и неистовствующий вулкан, влив в него жидкость из какой-нибудь призмы или заговорив при помощи тихих детей (последнее не удалось сделать королеве Ортруде). Также символично появление Триродова в небе над Пальмой на светящемся шаре, который вызывает ассоциации с солнцем благого владыки, загоревшимся в небесах.

Змеиная аллегория (ороборос, пожирающий свой хвост, змей гибнущий через своего двойника или самого себя) имеет непосредственное отношение не только к творчеству Ф. Сологуба, но и к мировой декадентской традиции. В «Исторических корнях волшебной сказки» В.Я. Пропп указывает на случай, когда в сказке змей может погибнуть только через самого себя. «Обычная формула сводится к утверждению «я могу погибнуть только через Ивана». Здесь она сводится к утверждению «я могу погибнуть только через себя» <...> Такой случай мы имеем в псковской сказке. Здесь герой гуляет по лесу и встречает двенадцатиголового змея, шесть

---

голов спят, а шесть не спят. «Змей подымался, и от зуб его уже не было спасенья. Он был и только сам себя мог умертвить, чужая ж сила сладить с ним никак не могла» [9, с.165].

В данном случае, змей погибающий через змея, погибает через самого себя. Этот змей кончает самоубийством. «Когти в грудь запустил и рванул так сильно, что разорвался пополам и с визгом на землю грянулся и издох» [9, с.165].

По мнению Проппа, в этом случае, «два змея – поражающий и пораженный – здесь слились в одно существо, так как змей настолько исключительный враг и супостат, что заставить самого змея выступить в героической роли убийцы змея, что есть еще в Египте, современная сказка уже не может. Но тогда ясно, почему змею известен враг и победитель: он рожден от него же, от змея, именно он, и только он, есть «супротивник» змея и поражает его насмерть» [9, с. 166].

Однако если сопоставить данную сказку с уроборосом, можно предположить, что самоубийство змея, имеет более сложное аллегорическое значение, нежели предложенное Проппом. Если абстрагироваться от змея, получим некую силу, настолько мощную, что противостоять ей может либо сила тождественная, единоприродая, либо сама эта сила каким-то чудесным образом сама себя уничтожает.

Если обратиться к шедевру мирового декаданса роману О. Уайльда «Потрет Дориана Грея», можно заметить, что именно такая двойническая самоповергающаяся сила лежит в основе сюжета произведения. Главный герой романа Дориан Грей является носителем мистической волшебной силы, служащей приумножению зла в мире. Толчком для внутреннего преобразования Дориана, утраты им нравственных ценностей и приобретения магических свойств является появления двойника – портрета Дориана Грея. Дориан видит самого себя на холсте, и ему впервые открывается сила собственной красоты. Затем Дориан (подстрекаемый соблазнами лорда Уоттона) признает превосходство двойника над собой и желает присвоить себе долговечность красоты последнего.

---

В результате сделки с дьяволом, Дориан получает волшебную силу, становится неуязвимым для рока, возмездия окружающих; единственным его «слабым местом», ключом к разгадке его тайны, укором совести является двойник. Не случайно больше всего на свете Грей боится обнаружения портрета: это сулит ему разоблачение, вполне вероятно (и это подтверждается сюжетом романа), уязвить Дориана можно только через портрет (портрет для Дориана – как яйцо для Кошца Бессмертного). Брат покончившей с собой Сибиллы Вейн, Джеймс, неоднократно пытается убить Дориана, но это ему не под силу, в результате сам Джеймс гибнет от шальной пули. В финале же Дориан сам убивает себя, пытаясь убить своего двойника, так как погибнуть он может только через самого себя. После (само)убийства Грея равновесие восстанавливается: остается один наиболее совершенный двойник, не являющийся источником зла. Таким образом, в декадентском романе, присутствует мотив гибели зла через самого себя.

Такое предположение позволяет рассматривать мотив самоубийства, столь часто звучащий в декадентском романе, несколько шире, чем желание уйти от ужасов жизни в небытие или инобытие.

Таким образом, змей-дракон является одним из фундаментальных символов в творчестве Ф. Сологуба не только на уровне отдельных образов (образ солнца-змия, образ вулкана Драгонеры), но и на уровне поэтики и символики всего романа-трилогии. Образ змия связан с такими концептуальными элементами романа как борьба добра со злом, теургия, концепция двоимирия (бытие и инобытие), соотношения жизни и смерти (царство жизни и царство смерти, бытие и инобытие), феномен детства. Образ змея в творчестве Сологуба по своей структуре и функциям соответствует змею из волшебной сказки (включая мифических змеев, из алхимических мифов в частности). Сюда относятся функция сторожа входа в иное царство (посредника между мирами), мотив двойничества, мотив змееборства (гибель змея от змея-двойника, гибель змея

---

от самого себя), символа оробороса, мирового змея. Мотивы гибели зла от самого себя, гибели из-за двойника играют важную роль в исследовании поэтики декадентского романа (вероятно, декадентского творчества в целом) в контексте мотивов убийства и самоубийства, столь характерных для данного жанра. На основании сопоставлений, проведенных между сказочными традициями и образом змея в творчестве Сологуба, нами раскрывается змеиная природа главного героя трилогии «Творимая легенда» Георгия Триродова, а также делается предположение о том, что Георгий олицетворяет доброго змея, который противостоит злему змию – мировому злу. Сюжет декадентского романа «Портрет Дориана Грея» созвучен сказочному синтезу мотивов гибели змея через своего двойника, а также гибели змея через самого себя. Результаты исследования могут быть использованы при изучении поэтики декадентского романа.

### Литература

**1. Глинкина Н.А.** Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда»: Проблема художественного синтеза жизнеподобия и условности: дис. канд. филол. наук: спец.: 10.01.01 «Русская литература» / Н.А. Глинкина. – Ульяновск, 2009. – 150 с. // <http://www.dissercat.com/content/roman-fsologuba-tvorimaya-legend-a-problema-khudozhestvennogo-sinteza-zhiznepodobiya-i-uslovn>». **2. Дворяшина Н.А.** Феномен детства в творчестве русских символистов (Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт): автореф. дис. докт. филол. наук: спец.: 10.01.01 «Русская литература» / Н.А. Дворяшина. – Сургут, 2009. // [http://dibase.ru/article/21092009\\_dvoryashinana/1](http://dibase.ru/article/21092009_dvoryashinana/1)». **3. Долгенко А.Н.** Декадентский гедонизм / А.Н. Долгенко // Феномен удовольствия в культуре: Матер. междунар. науч. Форума 06-09.04.2004 г. – СПб.: Центр изучения культуры, 2004. – С. 170 – 172. // <http://www.decadence.ru/lib/hedonism.php>». **4. Долгенко А.Н.** Роман Федора Сологуба «Тяжелые сны»: Проблематика и поэтика: дис. канд. филол. наук: спец.: 10.01.01 «Русская литература» / А.Н. Долгенко. – Волгоград, 1997. – 157 с. **5. Долгенко А.Н.** Художественный мир русского декадентского

романа рубежа XIX – XX веков: автореф. дис. докт. филол. наук: спец.: 10.01.01 «Русская литература» / А.Н. Долгенко. – Волгоград, 2005. – 40 с. **6. Львова М.А.** О композиции «Творимой легенды» Ф.Сологуба: к вопросу о роли алхимических реминисценций в организации структуры романа / М.А. Львова // Режим доступа: [http://student.km.ru/ref\\_show\\_frame.7](http://student.km.ru/ref_show_frame.7). **7. Мойсеева О.П.** Жанрові особливості роману Ф. Сологуба «Творима легенда»: автореф. дис. канд. филол. наук: спец.: 10.01.02 «Російська література» / О.П. Мойсеева. – Одеса, 2000 // Режим доступа: <http://www.lib.ua-ru.net/inode/p-2/3657.html>. **8. Ороборос** Режим доступа: <http://gnozis.info/?q=book/export/html/3081>. **9. Пропп В.Я.** Исторические корни волшебной сказки / В.Я.Пропп. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с. **10. Рогова Н.В.** Антропологический смысл алхимии: дис. канд. филос. наук: спец.: 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология и философия культуры» / Н.В. Рогова. – Ростов-на-Дону, 2004. – 165с.//Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/antropologicheskii-smysl-alkhimii>. **11. Соболев Л.И.** О Федоре Сологубе и его романе / Л.И.Соболев // Сологуб Ф. Творимая легенда. Кн.2 / Сост., подгот. текста послесл. Л. Соболева; коммент. А. Соболева; худож. А. Семенов. – М.: Худож. Лит., 1991. – 302 с. (Забятая книга). – С. 260 – 272. **12. Сологуб Ф.** Два солнца горят в небесах / Ф. Сологуб // Змей: сб. стих., 1907. // «<http://sologub.lit-info.ru/sologub/stihi/stih-390.htm>». **13. Сологуб Ф.** Живы дети, только дети / Ф. Сологуб // Режим доступа: <http://sologub.lit-info.ru/sologub/stihi/stih-178.htm>. **14. Сологуб Ф.** Дым и Пепел / Ф. Сологуб. – М.: Худож. Лит., 1991. – 302 с. **15. Сологуб Ф.** Злой дракон, горящий ярко там, в зените / Ф. Сологуб // Змей: сб. стих., 1907. // Режим доступа: <http://sologub.lit-info.ru/sologub/stihi/stih-1283.htm>. **16. Сологуб Ф.** Капли Крови / Ф. Сологуб. – М.: Худож. Лит., 1991. – 302 с. **17. Сологуб Ф.** Королева Ортруда / Ф. Сологуб. – М.: Худож. Лит., 1991. – 302 с. **18. Сологуб Ф.** Медный змей / Ф. Сологуб // Змей: сб. стих., 1907. // Режим доступа: <http://sologub.lit-info.ru/sologub/stihi/stih->

---

1274.htm. **19. Уайльд О.** Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь / Оскар Уайльд. – М.: Худ. лит., 1976. – 768с.

**С. А. Ильин**  
**Г. В. Рогачева**

## **ЛЮБОВЬ КАК ТВОРЧЕСТВО В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ДАР»**

*Стаття присвячена дослідженню концепції творчості в романі В.Набокова «Дар», зокрема вивченню співвідношення глибинної сутності любові та творчості.*

***Ключові слова:** творчий талант, концепція, творчий світ, образ особистості, творчість, любовна лінія.*

*The article is devoted to research of creative conception in the novel «Gift» written by V.Nabokov. The analysis is realized with deep research of combination of love plot and creativity in the novel.*

***Key words:** creative talent, conception, creative world, character of personality, creativity, love plot.*

*Статья посвящена исследованию концепции творчества в романе В.Набокова «Дар», в частности изучению соотношения глубинной сущности любви и творчества.*

***Ключевые слова:** творческий талант, концепция, творческий мир, образ личности, творчество, любовная линия.*

«Дар» - это не только итоговое произведение В.Набокова в его русской прозе, вобравшее в себя все основные художественные открытия и достижения его предыдущих сочинений, но и своего рода постскриптум ко всему корпусу русской литературы: от Пушкина до Серебряного века и эмигрантской словесности. «Дар» представляет собой уникальный жанрово-тематический симбиоз, сочетая изощренную интертекстуальность с тонким психологизмом и

---

достоверной реалистичностью. По словам В.Набокова, главной героиней этого произведения является русская литература. «Дар» - это и литературная энциклопедия, и своеобразный роман воспитания, воссоздающий процесс творческого роста художника, и вымышленная биография, основывающаяся на огромном количестве документальных источников о русских путешественниках, и сатира на литературные нравы, и история идеальной любви.

«Дар» является завершающим произведением русского периода творчества В.Набокова. Автор описывает жизнь русского эмигранта Федора Годунова-Чердынцева, живущего в Берлине. Главный герой – писатель, зарабатывающий на жизнь частными уроками русского и немецкого языка. В романе В.Набоков шаг за шагом описывает становление молодого человека как писателя. Характерной чертой «Дара» является детальное описание событий и вещей. Поначалу Федор снимает комнату у фрау Stoboy. Он живет обыкновенной жизнью: ходит за сигаретами, посещает литературные вечера, ездит загорать и купаться на озеро. Как и у всех, в его жизни бывают разочарования и удачи. Так, после звонка отца Яши Чернышевского о рецензии к его первому сборнику стихов, он с нетерпеливым ожиданием приходит на литературный вечер. Там выясняется, что звонок был лишь глупой шуткой, Некоторое время спустя хозяйка квартиры просит его переехать, и даже сама подыскивает ему комнату. Любовная линия проходит через весь роман, хотя и возникает в открытую лишь в середине книги.

В начале третьей главы Федор просыпается в своей новой комнате на Агамемнон-штрассе, 15. Под доносящиеся до него через тонкую стену, у которой стоит его кровать, утренние звуки, Федор «пытается сочинять стихи, обращенные к безымянной пока женщине, которая, как он надеется, разделяет его презрение к повседневности, предпочитая ей возвышенную жизнь духа» [2, 39]. В стихотворении речь идет об их встречах под уличными фонарями в летние вечера, но сейчас – день, и Федор отправляется по частным урокам, а после них идет на

---

свидание. В ожидании встречи он почти заканчивает свое стихотворение, и тут женщина появляется из темноты – и из короткого рассказа об их отношениях мы узнаем, что незнакомка – это падчерица хозяина квартиры, Зина Мерц, мрачная девушка, которая во время обеда ведет себя с такой сухой отчужденностью, что воздух вокруг нее словно потрескивает от напряжения.

«Дар» исследует границы искусства и художественного произведения, отстаивая свое место в русской литературной традиции. Если жизнь вообще, и эмигрантская жизнь в особенности, представляет собой существование, связанное с ограниченностью, противопоставленной бесконечности вселенной, то искусство отражает человеческое стремление освободиться от этих ограничений. Творчество в высших проявлениях всегда есть искание и стремление, есть соревнование со все расширяющимися пределами жизни и художественного выражения. Несмотря на предполагаемую свободу искусства, оно так же полно ограничений, как и человеческий мир, который его порождает.

Как в открывающей роман и внешне бесцельной сцене переезда Федора на новую квартиру не содержится ни малейшего намека на существование Зины, так и в главе, непосредственно представляющей героиню читателю, ее имя не называется до самой середины. В своем повествовании Федор «стремится усилить впечатление как от помех и затяжек, так и от неожиданного и оттого очаровательного их компенсационного разрешения, - восторг, испытанный им тогда, читатели испытывают сейчас, обнаруживая, что с переездом на новую квартиру в его жизнь вошла Зина» [5, 28].

Вся книга – это история любви, хотя Зина впервые появляется в ней, чтобы положить конец унылому одиночеству Федора, ровно в середине романа. Понять, как историей любви становится весь «Дар», можно за три страницы до конца книги, когда Федор «рассказывает Зине свой план автобиографического романа, в котором он хочет показать, как судьба не раз пыталась их свести» [10, 196]. Первая глава



---

«Дара» начинается с первой такой попытки. Волей судьбы Федор вселяется в один дом с Маргаритой Лоренц, у которой Зина брала когда-то уроки рисования и которую она иногда навещает. Однако один из ближайших друзей Лоренцев так сильно раздражает Федора, что он начинает их избегать. Заканчивается первая глава литературным вечером, на котором адвокат Чарский предлагает Федору помочь одной барышне с переводом каких-то документов на немецкий язык. Хотя Федору нужны деньги, он отказывается от работы, потому что Чарский ему неприятен, - и лишь позднее он узнает, что той самой незнакомой барышней была Зина. После этой неудачи «судьба решила бить наперняка» и вселила его прямо в квартиру, где живет Зина. Это событие отграничивает первые две главы - когда Федор живет на Танненбергской улице, 7, от трех последних - когда он поселяется на Агамемнон-штрассе, 15. Даже этот тактический ход «чуть было не закончился провалом, поскольку Зины не было дома, когда ее малосимпатичный отчим демонстрировал Федору квартиру, и лишь подsunутое судьбой и замеченное Федором голубоватое бальное платье побуждает его снять комнату» [9, 276]. Наконец, в середине романа Федор и Зина встречаются, и ее горячий интерес к его поэзии довершает дело.

Через две недели после того, как судьба свела Федора и Зину в одной квартире, Зина дает ему потрепанный сборник его стихов и просит подписать. Через день после этого он подходит к ней, чтобы извиниться за свои стихи. В ответ Зина «вспоминает лучшее его стихотворение, которое она слышала на вечере, и приносит из своей комнаты кипу газетных вырезок - его и кончеевские публикации» [10, 73]. За горечь разочарования, которую оставила на душе первоапрельская шутка с газетной рецензией, Федор получает неожиданное вознаграждение - знакомство с человеком, который станет его идеальным читателем - и не только им.

Несколько дней спустя Федор слышит из своей комнаты, как Зину просят спуститься с ключом навстречу гостям. Он находит предлог, чтобы выйти вслед за ней, и застаёт Зину у

---

стеклянной двери, где она стоит, играя надетым на палец ключом. Свет погас, как обычно в европейских домах, где он включается ненадолго. За предложением, в котором обращают на себя внимание ключи, играющие столь важную роль в судьбе Федора, следует абзац, в котором свет с улицы и тень узора решетки, соединившая Федора и Зину, придают этой сцене их первого свидания необыкновенную выразительность.

Встретившись с Федором на следующий вечер, Зина объясняет ему, почему накануне она ускользнула от первого его прикосновения. Она только что разошлась с женихом (которого никогда не любила), и вообще дома она никогда не допустит ни намека на какие-либо отношения с Федором. Подлинную причину она не может назвать: приставания отчима опошлили бы любое проявление близости между ней и Федором в этих стенах.

В конце романа, когда их любовная история близится к кульминации, Федору «открывается в прошлом некий повторяющийся узор, указывающий на настойчивую работу судьбы» [3, 545]. Внезапно все, что казалось бесцельным в начале романа, наполняется смыслом и предстает в новом свете. Первоапрельская шутка возвращается, но теперь уже она радуется своей осмысленностью, поскольку сама беспричинность появления Лоренцев в романе становится ключом. За всем, что представлялось бесцельным, обнаруживается тонкая, скрытая двойная цель – одновременно и план судьбы, и благодарение за дарованную Федору любовь. Роман словно «намекает на то, что за раздражающей суматохой жизни таится некая необъяснимая благожелательность» [2, 41]. Постепенно мы начинаем понимать, что книга с самой первой ее страницы – это дань благодарности Федора судьбе, подарившей ему встречу с его будущей женой.

Зина вдохновляет Федора на написание главного его творения – «Дара» – своими словами и действиями, хотя, казалось бы, достаточно одного ее присутствия. Она говорит Федору, как ей жаль, что он так и не написал книгу о своем отце. «Я так ясно чувствую, что ты когда-нибудь размахнешься.

---

Напиши что-нибудь огромное, чтоб все ахнули» [8, 435]. «Я напишу, - сказал в шутку Федор Константинович, - биографию Чернышевского» [8, 435]. Федор не подозревает, что оброненная им в шутку идея книги, косвенно подсказанная Зиной, уже попала на плодородную почву и готова прорасти.

Отношения Федора с Зиной зашли в тупик, когда она строго запретила ему выказывать свои чувства в их доме. Выход вдруг нашелся сам собой: мать и отчим Зины собираются переехать в Копенгаген, и Федор должен остаться в квартире с ней вдвоем.

Прощаясь со своей книгой, Федор приглашает нас заглянуть за горизонт страницы. Там, если взглядеться внимательно, мы увидим, как Федор и Зина, дойдя до квартиры, где они впервые могут остаться наедине, обнаружат, что у них нет от нее ключей. Однако к тому времени, когда Федор напишет эти светлые последние строки романа, чувство разочарования уйдет в прошлое и будет забыто после многих лет счастья с Зиной.

Для «Дара» характерно особое сочетание протяженности событий и внезапной радости. В этом чрезвычайно насыщенном романе зафиксированы все аспекты жизни и работы писателя. Это традиция и индивидуальный талант, детство, питающее творчество, медленный рост писательского мышления и мастерства, зрелое воображение, преобразующее повседневность, все стадии сознания и публикации произведения – от его первого неясного проблеска до рецензий на вышедшую книгу и критического отношения к ней самого автора, уже обдумывающего новую работу.

В Зине творческое и личное начало слиты воедино, что дает возможность преодолеть ограниченность, свойственную и жизни, и искусству. Через свою любовь к ней Федор «преодолеывает сопровождающее одиночество и благодаря этому еще глубже раскрывается его творческий талант» [6, 227]. Тема любви в романе перекликается с художественной деятельностью Федора как читателя и писателя, особенно в связи с Кончеевым и чтением работ отца, произведений Пушкина, Гоголя и

---

Чернышевского. Все темы сходятся в Зине, любовная связь которой с Федором производит самую сложную и многообразную разработку темы творчества в романе.

Сознание Федора обогащает мир, воспринимаемый им чрезвычайно остро. Он предан идеалам правды русской литературы, но только истинной правды, а не подделкам реализма. За банальным приемом маляра, оттенившего краской буквы на боку фургона, он видит недобросовестную попытку пролезть в следующее по классу измерение, противопоставляя ей свою собственную, «добросовестную» попытку сделать то же в творчестве. Воображение Федора позволяет ему пуститься в путь вместе с отцом и побывать в краях, чудесней которых нет в литературе. Но вскоре он теряет уверенность в себе: он отчаянно хочет дознаться, что стало с отцом – погиб ли он в последней экспедиции, вернется ли когда-нибудь, продолжает ли жить где-то, - ему начинает казаться, что он окончательно заблудился в догадках. У Федора постоянная потребность выйти за границы собственного «я», он жаждет пережить больше, чем ему дано, но не всегда ему это удается. Он остро чувствует несовершенство мира, в котором находится, однако в последней главе романа на мгновение ему в голову приходит мысль, что он мог бы сам написать руководство о счастье. Несмотря на все тяготы жизни, Федор предрасположен к счастью. Для него мир полон ненайденных сокровищ, если воспринимать его с доверием ко всему, что он предлагает. За каждую неудачу Федора жизнь вознаграждает его, если он достаточно к ней внимателен. Стихи, которые он не мог поймать в волнах радости, выбрасывает на берег пережитое им разочарование, которое они полностью окупили. Вспомним его поход за сигаретами, когда в табачной лавке не оказалось нужного ему сорта, и он ушел бы ни с чем, не оказавшись у продавца «кrapчатого жилета с перламутровыми пуговицами и лысины тыквенного оттенка». Федор совершает самый смелый шаг в своем творчестве, когда находит в себе силы бесстрашно исследовать духовную ущербность, прежде чем вновь утверждать богатство духа, которое он находит и в

---

жизни, и за ее пределами. Не случайно он совершает этот шаг после того, как встретил и полюбил Зину.

Любовь к Зине побуждает Федора к раскрытию новых граней своего творчества, к поиску новых путей самовыражения и реализации таланта. Его любовь к отцу порождает замысел о биографии путешественника-натуралиста для наиболее полного самовыражения. Но благодаря Зине Федор отказывается от поставленной перед ним задачи во имя иной, более сложной и многогранной – написания биографии Чернышевского. Единство творчества обретает новое качество в истории любви Федора и Зины. Он уверен в себе и свободен от изнурительных комплексов и приступов рефлексии, хотя оплеухи судьбы, неудачи, непонимание и его не обходят стороной. Он находит понимающую душу - свое второе «я». Никогда прежде любовь героя В. Набокова не была счастливой, она всегда была безответной; понимание в лучшем случае имитировалось, но никогда не было истинным и взаимным. А Годунов-Чердынцев находит Зину Мерц. Она, «одаренная гибчайшей памятью, которая, как плющ, обвивалась вокруг слышанного ею, повторением особенно понравившихся сочетаний слов и облагораживала их собственным тайным чувством» [1, 167], и когда случалось, что Федор почему-либо менял запомнившийся ей оборот, развалины портика долго еще стояли на золотом горизонте, не желая исчезнуть. В ее отзывчивости была необычайная грация, незаметно служившая ему регулятором, если не руководством.

Развитие литературного дара Федора стимулируется духом соперничества, витающим на страницах романа, где упоминается молодой одаренный поэт Кончеев. Федора связывает с ним не только то, что они оба - писатели, но и то, что они оба – читатели. Они кажутся подлинно разделенными, однако граница между ними определяет процесс художественного роста Федора. Первый их воображаемый разговор посвящен русской литературе, второй – сходствам и различиям между Кончеевым и Федором и тому, как первый читал книгу последнего. В промежутке между двумя этими

---

разговорами Федор жадно читает стихи Кончеева, а тот пишет единственную благожелательную рецензию на «Жизнь Чернышевского». Хотя они едва ли когда-либо разговаривали лично, Федор предполагает, что они связаны в некоей высшей сфере, где рождается искусство и где оно воспринимается душой.

В романе творческий мир даруется другому человеку с тем, чтобы тот, другой, принял этот мир как свой. В самой жизни возникают те счастливые отношения, которые иногда, тоже не часто, складываются между автором и чутким читателем, художником и понимающим зрителем, музыкантом и тонким слушателем. Не случайно Зина входит в роман как один из немногих читателей Федора. Для самого же главного героя это «обретение понимающей, любящей и любимой души приводит к своеобразному «удвоению» личности: одно «я» уже не мыслит своей свободы без другого «я» [7, 93]. Его больше всего восхищает в ней ее совершенная понятливость, абсолютность слуха по отношению ко всему, что он сам любит. Они оба, образуя одну тень, словно созданы по мерке чего-то не совсем понятного, но дивного и благожелательного, бесценно окружавшего их.

Федору свойственна наблюдательность, дающая ему новые темы для творчества. Его многоплановое сознание обогащает окружающий мир, который он домысливает в богатом воображении в моменты творческого подъема. Федор предрасположен к счастью, что наиболее ясно отражается в задуманном им «Даре».

Самое главное, идея «Дара» уже на подходе. Федор приближается к такому состоянию, когда в голове у него должен вот-вот родиться замысел книги, и ощущение таинственной искусности жизни начинает освещать все его небо новым светом. Он может идти вдоль шумной, заполненной машинами улицы, ворча что-то себе под нос и морщась, а мгновение спустя – размышлять о том, что весь этот переплет случайных мыслей, как и все прочее, швы и просветы весеннего дня – не что иное, как изнанка великолепной ткани. Подобно тому, как в своем

---

творчестве он научился избегать дешевой идеализации и различать узоры искусства и знаки сострадания даже в отталкивающих сторонах бытия, так и в своей жизни он использует тот же принцип, открывая поэзию в железнодорожных откосах и различая в неуютных комнатах, где ему приходится жить, тайную печать щедрой судьбы.

Появляется канва для его новой большой работы – сама история того, как судьба пыталась свести их с Зиной. Эта канва внезапно искупает все его неудачи и придает форму всему, что казалось бесформенным в начале книги. Кроме того, она объясняет, почему в «Дар» целиком и без сокращений входит «Жизнеописание Чернышевского» – самый причудливый образец искусства Федора. Стратегию Федора в книге о Чернышевском можно полностью оценить, лишь увидев в ней коррективу к биографии отца. «Жизнеописание Чернышевского» объясняет цели самого «Дара», поскольку более ранняя книга – это «упражнение, проба», тренировочное сочинение на темы судьбы. В целом «Дар» и «Жизнеописание Чернышевского» устроены по-разному. В опусе о Чернышевском темы судьбы даны в сжатой форме и откровенно, даже нарочито обнажены. Федор почти не пытается передать ощущение жизни, но дергает одну тематическую нить за другой. В более искусном «Даре» он сохраняет ткань уходящего момента, беспорядочность, кажущуюся бесцельность и при этом показывает, что даже здесь судьба продолжает свою работу и что всю эту сумятицу можно повернуть другой стороной, за которой откроется единый бесконечный замысел.

Для «Дара» характерно особое сочетание протяженности событий и внезапной радости. В этом чрезвычайно насыщенном романе зафиксированы все аспекты жизни и работы писателя. Это традиция и индивидуальный талант, детство, питающее творчество, медленный рост писательского мышления и мастерства, зрелое воображение, преобразующее повседневность, все стадии сознания и публикации произведения – от его первого неясного проблеска до рецензий

---

на вышедшую книгу и критического отношения к ней самого автора, уже обдумывающего новую работу.

Любовная линия в романе объясняет все детали, которые раньше казались ненужными и громоздкими. Появление Зины полностью раскрывает перед нами творческий дар Федора. Она вдохновляет его на написание «Дара», в разговоре с ней у него впервые возникает идея написания книги о Чернышевском. Тема любви перекликается с художественной деятельностью, облекая в новую форму весь сюжет «Дара».

### Литература:

1. **Анастасьев Н.** Феномен Набокова / Н. Анастасьев – М.: Сов.писатель,1992. – 316 с.
2. **Барковская Н.** Художественная структура романа В.Набокова «Дар» / Н. Барковская // Лит. газета. – 1990. – № 5. – С. 30-42.
3. **Бойд Б.** Владимир Набоков: русские годы / Б. Бойд – М.: Независимая газета, 2001. – 717 с.
4. **Вейдле В.** Рецензия / В. Вейдле // Возрождение. – 1930. – № 3. – С.15-19. Цит. по: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В.Набокова / Сост. Н.Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 688 с.
5. **Ерофеев В.** Русская проза Владимира Набокова / Ерофеев В. // Набоков В.В. Собр.соч.: В 4 т. М.: – Т.1. – С.3-32.
6. **Мулярчик А.** Постигая Набокова / А. Мулярчик // Набоков В. Романы. – М.: Современник,1990. – 376 с.
7. **Мулярчик А.** Русская проза В.Набокова / Мулярчик А. – М.: МГУ, 1997. – 176 с.
8. **Набоков В.** Дар: Романы. – М.: Пенаты, 1989. – 592 с.
9. **Носик Б.** Мир и дар В. Набокова / Б. Носик – Л.: Пенаты,1995. – 375 с.
10. **Савельев С.** Рецензия / Савельев С. // Русские записки. – 1938. – №10. – С.195-197. Цит. по: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В.Набокова/Сост. Н.Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 688 с.



---

**Т. Б. Недайнова**

**КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД  
К ПРЕПОДАВАНИЮ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ**

*У статті висвітлено деякі аспекти реалізації культурологічного підходу до викладання літератури в школі. Навчальний предмет «література» є видом мистецтва, його вивчення повинно здійснюватися на основі використання взаємодії мистецтв, яка є основою інтегрованого уроку літератури. Урок стає своєрідним твором мистецтва, що виникає в процесі сумісної діяльності вчителя та учнів, спрямованої на вивчення художнього твору як тексту культури. Це дозволяє формувати культурологічну компетентність школярів.*

**Ключові слова:** *взаємодія мистецтв, художньо-творча діяльність, культурний простір, культурологічна компетентність, інтегрований урок літератури.*

*The article deals with some aspects of cultural basis of teaching literature at school. A school subject "Literature" is a kind of art, that is why its studying should be realized on the grounds of the interrelation of arts. This interrelation of arts is the basis of the intergrated literature lesson. Such a lesson is a kind of art by itself and it is created in the process of the mutual teacher-student work. The activity is aimed at learning the fiction text as the text of literature. This helps to form the cultural competence of schoolchildren.*

**Key words:** *integration of arts, creative-fiction activity, cultural space, cultural competence, integrated literature lesson.*

Современная педагогическая наука и практика выбирают новую стратегию развития, связанную с созданием школы воспитания «человека культуры». Меняются не только содержание образования, но и структура учебных предметов, методы и приемы обучения и воспитания. В настоящее время в методической науке наметилось две основные тенденции в решении вопроса о цели литературного образования. Одни ученые-методисты считают, что главная цель-это формирование знаний, умений и навыков, что предполагает не только усвоение определенного содержания, информации о мире, но и

---

формирование ценностного отношения к знанию. Другие видят цель литературного образования не столько в накоплении знаний, сколько в их "переживании" и умении оперировать ими в решении важнейших нравственных проблем. Но пока ученые спорят, выпускники школы, даже обладающие большим запасом знаний, по-прежнему в большинстве своем не видят возможности применения полученных знаний в решении жизненно важных проблем, не умеют ориентироваться в ситуации выбора, не понимают, зачем им в XXI веке изучать классику, русскую и зарубежную. Многие приходят к выводу о том, что школа вообще не готовит к реальной жизни. Выход из этой ситуации в создании школы, в которой знание, по мнению Л.С. Выготского, должно возникать из *живой жизни*, помогать осмысливать окружающую действительность с позиции духовно-нравственного, творческого отношения к природе, человеку, к миру. Такие знания несет в себе прежде всего художественная литература.. В процессе ее изучения школьник присваивает духовно-нравственные ценности, учится смотреть на мир глазами человека других времен и народов, ощущает себя одновременно гражданином своей страны и всего мира. В этой связи каркасом литературного образования становится воспитание общечеловеческих ценностей путем освоения определенной картины мира. Важнейшей задачей преподавания литературы в школе и является создание такой картины мира, которая должна стать живым образом мира, где мир не раскладывается на классификационные "полки", называемые информацией о мире. Образ мира, созданный в процессе постижения литературы, художественного текста, усвоить нельзя. Его можно только построить, со-творить в тесном сотрудничестве с писателем, героем, учителем, а для этого ученику в равной степени нужны и литературоведческие знания, и чувство литературы как вида искусства во взаимодействии его с другими видами искусств, и, конечно, культура в самом широком смысле.

Взаимосвязь культурологии и образования представлена в работах И. Бестужева-Лады, Л. Буевой, М. Бургина,

---

Крыловой, Б Степанишина и др. Работы М. М. Бахтина, В.С.Библера, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана посвящены структурно-семантическому и культурологическим подходам к истолкованию текста. Методологической основой культурологической концепции изучения литературы в школе стали труды Г.И. Беленького, Н.Й. Волошиной, Е.Н.Колокольцева, В.Г. Маранцмана. В их работах раскрыты пути и способы вхождения в культуру и приемы культурологического истолкования художественного текста на уроках литературы, проблемы взаимосвязи литературы, истории, культуры, взаимодействия литературы с другими видами искусств.

Специфика урока литературы как урока искусства требует осмыслить на новом уровне основные принципы его построения. Это прежде всего принципы *целостности, образности, гармоничности, диалогичности, интегративности, креативности, гуманизма*. Объем статьи не позволяет во всей полноте раскрыть особенности каждого из названных принципов урока литературы. Остановимся только на некоторых из них, важнейших, на наш взгляд. Так принцип целостности предполагает формирование в сознании школьников целостной картины мира в процессе анализа текста художественного произведения. Ее создание возможно только при условии свободного, непринужденного общения учителя с учащимися, поощрения их стремления к самовыражению и творчеству. Важнейшим принципом, который должен быть реализован на уроке литературы, является принцип образности. Образ является ключевым понятием, объединяющим литературу с другими видами искусства. Кроме того, каждая тема урока несет в себе собственный образ или несколько образов в зависимости от цели, поставленной учителем, у которого должно быть собственное видение, собственный образ изучаемой темы, литературного героя, произведения. Принцип образности как дидактический принцип включает в себя: эстетический синтез изучаемых литературных явлений и процессов, одухотворенное, одушевленное восприятие;

---

сочетание реального и нереального, возникающего в процессе духовного общения учителя и учащихся; проявление внутреннего во внешнем, а внешнего во внутреннем.. Принцип *гармоничности* широко реализуется на всех уроках, но его значимость для урока литературы как урока искусства чрезвычайно. Он предполагает соразмерность, созвучие, согласие и взаимодействие на различных уровнях: материала урока с технологиями его изучения, содержания деятельности учителя и учащихся, взаимодействие учащихся между собой в процессе постижения текста художественного произведения и, наконец, взаимодействие и взаимопроникновение различных видов искусств в процессе анализа произведения и организации художественно-творческой деятельности учащихся. Реализация этих принципов способствует созданию интегрированного урока, построенного на основе взаимодействия искусств. Это урок-образ, урок как новое произведения искусства. Схематично его можно представить следующим образом: *тема, занятия - образ изучаемого предмета, явления, события, произведения - смежные образы в других видах искусства и в других науках - собственный образ в воображении учителя и учащихся - образ данного предмета в целостной картине мира*. Образ мира, возникший в процессе изучения произведений литературы во взаимодействии с другими видами искусств, воспринимается учащимися не только на уровне сознания, интеллекта, мышления, но прежде всего – на уровне эмоций, чувств, переживаний, то есть на сенсорном уровне. По мнению ученого-педагога Т. И. Суховой, «доминирование в литературных произведениях цвета, света, звука, свободного или замкнутого пространства, детализированности предметов и их пространственной организации, пластики, динамического движения, что зачастую связано опосредовано и непосредственно с местами и образом жизни, культурной средой писателя, порождает многовариантность педагогических интегративных подходов к организации восприятия и творческой деятельности учащихся [1: 65] Определение тенденций взаимосвязи между звуком, голосом, литературным

---

образом и цветом, линией, формой на разных возрастных этапах работы с текстом художественного произведения находит свое методическое преломление в практике работы многих учителей-филологов, которые пытаются решить проблему сенсорного насыщения слова, образа, без которого не может состояться процесс его переживания, такое необходимое и желанное эмоциональное воздействие на учащихся.

Литературное образование и развитие учащихся основывается на синтезе эмоционального и рационального, логического и образного восприятия, мышления и познания мира при помощи художественного текста, и эффективность его воздействия на учащихся во многом зависит от умения учителя создать художественно значимую для ребенка ситуацию. Эта ситуация включает в себя: текст художественного произведения, произведения других видов искусств, художественный и жизненный опыт учащихся, живые реалии в тексте. Учитель использует также различные ментальные техники, направленные на развитие сенсорного аппарата личности ребенка, его фантазии и воображения, творческих способностей. Такой урок литературы создается в процессе сотворческой деятельности учителя и учащихся и становится их собственным творением, представляющим собой в определенной степени новое произведение искусства, так как включает в себя синтез образов: различных произведений искусства, создаваемых на уроке индивидуальных образов, а также коллективный образ, который становится образом самого урока, возникшим в процессе сопереживания и сотрудничества учителя и учащихся. Интегрированный урок, построенный на основе взаимодействия искусств, следует рассматривать как единое целое, композиционно неделимое произведение, объединенное замыслом творца, каким является прежде всего сам учитель и его ученики. «Оживший» текст начинает жить, приобретает новый смысл и новые ассоциации, быть в диалоге с читателем и его временем, эпохой. Происходит вхождение и жизнь читателя в определенной культуре. Этот результат обеспечивается системой работы учителя литературы на основе

---

осуществления культурологического подхода даже к созданию календарного плана. Например, при рассмотрении темы «Устное народное творчество», необходимо показать учащимся, как народная поэзия связана с миром природы, с внутренним миром человека, с бытом, традициями, вероисповеданиями. И в связи с этим тематика уроков может дополняться такими темами, как например, "Флора и фауна в фольклоре и в произведениях декоративно-прикладного искусства", "Времена года, части суток в музыке, живописи и устном народном творчестве", "Символика цвета, звука в фольклоре, в музыкальном и изобразительном творчестве" и т.д. Эти темы не указаны в программе. Они возникают как результат погружения учителя в мир искусства и культуры.

Одной из актуальных проблем современного урока зарубежной литературы является проблема работы с текстом-оригиналом и с текстом-переводом, поскольку учащиеся в основном читают переводные тексты. Сегодня в поле зрения ученика все время должен находиться тот огромный культурный фон, который во многом определяет проблематику и идейно-художественную содержание изучаемых на уроке переводных текстов. Этот культурный фон отражает события истории и эпохи страны, представителем которой является тот или иной автор, а также своеобразие ее традиций, обычаев, искусства. "Погружение" учащихся в эту атмосферу особенно важно для понимания ими творческой лаборатории переводчика, культурный уровень которого, восприимчивость к языковой и культурной традиции часто являются определяющим фактором в его деятельности. Учащимся необходимо показать слагаемые творческой лаборатории переводчика: знание языка и теории перевода, высокий общекультурный уровень, творческая одаренность, наполненность его духовной жизни, увлеченность текстом подлинника, вдохновение, искусство быть другим, оставаясь самим собой, знание истории общества, к которому принадлежит автор первоисточника, знание философии, эстетики, психологии и др. По мнению литературоведа и переводчика Льва Озерова, "в искусстве перевода сгодится все,

---

связывающее его с другими областями культуры. Все галактики мировой культуры должны служить искусству перевода. Все, что нажито переводчиком за годы жизни, учения, странствий, раздумий, сомнений, идет в общий котел его переводческого мастерства, которое не подлежит инвентаризации. Оно неисчислимо и необъятно” [2:23].

При восприятии на слух незнакомой речи у детей возникают не смысловые, а прежде всего слуховые и зрительные образы. Особенностью восприятия иностранной речи на слух является то, что ученики ждут от нее славянской тональности и потому не могут уловить настроения, переживания и чувства автора. При звуках неведомой речи дети часто испытывают чувства удивления, раздражения, страха, смущения. Очень важно перед тем, как ученики начнут работать над переводом, показать им, что переводчик должен передавать дух произведения, самую суть, избегать мертвящей точности. Перевести – не значит просто заменить английское или французское слово первым же украинским или русским, которое стоит напротив него в словаре. Необходимо сразу предостеречь учащихся от соблазна непосредственного сопоставления слов, синтаксических конструкций с соответствующими эквивалентами текста. Перевести - значит постичь, истолковать, раскрыть, найти слова самые верные и достоверные. От переводчика, от его личности, ума, чутья зависит воссоздание творческое, которое всегда потрясает как откровение. Для того чтобы учащиеся не просто смогли соприкоснуться с творческой лабораторией переводчика, а почувствовать роль искусства, культуры в формировании духовного мира личности переводчика, им было предложено ряд заданий, типа:

- прослушать отрывок на языке оригинала и выразить свои чувства, настроения, впечатления в цвете, звуках, ощущениях (например, поэзия Верлена);
- подобрать музыкальное произведение, передающее настроение текста-оригинала;

---

- какие ассоциации возникают у вас при восприятии на слух английской речи, французской, испанской;

- сделать краткий пересказ прочитанного на английском, русском, украинском языках и сопоставить предложения и отдельные слова.

- найти несоответствия между оригиналом и переводом. В каком из переводов таких несоответствий больше? (например, поэзия Байрона в переводах Жуковского, Лермонтова, Блока);

- написать письмо переводчику;

- описать личность человека, посвятившего свою жизнь переводческой деятельности;

- проанализировать рисунки переводчиков (например, поэзия Г.Лорки – «Три драматических романа» на стихи Г.Лорки Ю.Мамедова, Т. Мансуряна).

В процессе выполнения этой работы учащиеся должны уяснить, что личность переводчика, его культурный уровень, творческая одаренность и восприимчивость к языковой и культурной традиции приобретают первоочередное значение, являясь определяющим фактором успеха или неудачи в его работе. Культурный уровень, творческая одаренность, богатая духовная жизнь, любовь к искусству, к литературе - вот основные слагаемые творческой лаборатории переводчика. Таким образом учащиеся становятся соавторами писателя и учителя, создающего урок литературы как урок искусства. Это сотворчество выражается в разных видах художественно-творческой деятельности, результатом которой является создание собственного образа (зрительного, словесного, звукового), или собственного произведения искусства-иллюстрация, сочинение, музыкальная импровизация, собственное стихотворение. Этот образ фокусирует в себе знания, полученные ребенком в процессе анализа текста художественного произведения, и чувства, ассоциации, что в определенной степени служит показателем его культурологической компетенции, проявляющейся в



---

способности осмыслить явления литературы в контексте культуры. видеть связь литературы с искусством.

### Литература

**1. Сухова Т.И.** Модальности полихудожественного литературно-речевого развития школьников / Т.И.Сухова// Когда все искусства вместе...: Полихудожественное развитие учащихся различных возрастных групп. Пособие для учителя. (Б.П. Юсов, Т.И. Сухова, Л.Г. Савенкова, под. общ. Ред. Б.П. Юсова. – М.: ИЦЭВ РАО, 1995. – С. 16–25. **2. Озеров Л.** Из дневника переводчика / Писатель и жизнь: Сборник критических, историко-культурных и теоретических статей / Л. Озерова. – М.: Просвещение, 1987. – 123 с. **3. Выготский Л.С.** Воображение и творчество в детском возрасте /Л.С. Выготский. – М.:Наука, 1991. – 311 с. **4. Зинченко В. П.** Рассудок и разум в контексте развивающего обучения/ В.П.Зинченко // Человек. – 2000. – № 4. – С. 12-23. **5. Ильенков Э.В.** Философия и культура /Э.В.Ильенков. – М.: Владос, 1991. – 312 с. **6. Ковбасенко Ю.І.** Зарубіжна література в системі літературної освіти українських школярів та про шляхи підвищення ефективності її викладання / Ю.Ковбасенко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах. – 2000. – № 4.– С.11-15. **7. Колокольцев Е.Н.** Искусство на уроках литературы / Е.Н.Колокольцев. – К.: Наука, 1991. – 123 с. **8. Кудина Г.Н.** Чтение художественного текста как читательское сотворчество/ Г.Н.Кудина // Искусство в школе. – 1992. – № 2. – С.12-13. **9. Левидов А. М.** Автор – образ – читатель/А.М.Левидов. – М.; Л.:Просвещение, 1977. – 123 с. **10. Ленобль Г.И.** Писатель и его работа / Г.И. Ленобль// Вопросы психологии творчества и художественного мастерства. – М.:Наука, 1966. –201с. **11. Методика** преподавания литературы / Под ред. О. Ю. Богдановой, В. Г. Маранцмана. – М.:Наука, 1995. –125с. **12. Мірошніченко Л.Ф.** Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах: Підручник для студентів-філологів / Л.Ф.Мірошніченко. – К.:Освіта, 2000. –215с.**13. Наливайко Д.С.** Мистецтво: напрями, течії, стилі / Д.С.Наливайко. –К.:Генеза, 1985. –361 с. **14. Наукові** основи методики літератури. Навчально-методичний посібник / За редакцією доктора педагогічних наук, професора, члена-кореспондента АПН України Н.Й. Волошиної. – К.:Генеза, 2002.

---

– 469 с. **15.Недайнова Т.Б.** Організація художньо-творчої діяльності учнів на уроках літератури/ Т.Б.Недайнова // Всесвітня література. в середніх навчальних закладах. – 2002. – № 2. –С.5-25. **16. Симонов П.В.** Мозг и творчество / П.В.Симонов // Вопросы философии. – 1992. – № 2.

**В. В. Нестерук**

**ТВОРЧЕСТВО Ю. ПОЛЯКОВА 1980-х гг.**  
**(проблематика, художественно-эстетические особенности)**

*Автор статьи предлагает анализ произведений современного русского писателя Ю. Полякова, написанные в первое десятилетие его творческого пути. Акцент в исследовании сделан на художественно-эстетических особенностях текстов, определена проблематика, а также специфика индивидуального авторского стиля прозаика.*

**Ключевые слова:** проблема, ирония, бытописание, миф, идиостиль.

*Автор статті пропонує аналіз творів сучасного російського письменника Ю. Полякова, написані в перше десятиліття його творчого шляху. Акцент у дослідженні зроблений на художньо-естетичних особливостях текстів, визначена проблематика, а також специфіка індивідуального авторського стилю прозаїка.*

**Ключові слова:** проблема, іронія, битопис, міф, ідіостиль.

*Author of the article offers the analysis of works of the modern Russian writer Yu. Polyakov, written in the first decade of his creative way. An accent in research is done on the artistic-aesthetic features of texts, range of problems is defined, as well as specific of individual author style of the writer's prose.*

**Keywords:** problem, irony, chronicles, myth, individual style.

---

Юрий Поляков пришел в русскую литературу в предперестроечные годы. На сегодняшний день он один из самых востребованных авторов, которому удалось, казалось бы, невозможное: соединить талант художника, интерес к серьезной социальной и нравственной проблематике современности с популярностью у читателей разных социальных слоев, профессий и возрастов. Юрий Поляков является одним из оригинальных и талантливых прозаиков рубежа тысячелетий, но изучению его творчества уделено явно недостаточно внимания со стороны современных филологов, что обусловило актуальность нашего исследования. Одна из главных сложностей изучения творчества современников (сейчас пишущих и нередко меняющихся на глазах) – недостаточная удаленность времени создания от времени анализа. Как сказал М. Гаспаров, «за пределами ста лет – абсолютные ценности классики, в пределах ста лет – спорные ценности современности» [1, с. 13]. Цель работы – выявить специфику произведений Ю. Полякова в начале его творческого пути, определить круг проблем, которые интересовали автора, а также особенности индивидуального авторского стиля.

На 1980-е гг. приходится первый период творчества Ю. Полякова. К этому этапу отнесены следующие произведения: «Сто дней до приказа» (1980, 1987), «ЧП районного масштаба» (1981, 1984), «Работа над ошибками» (1985 – 1986), «Ветераныч» (1986), «Апофегей» (1987 – 1988), «Парижская любовь Кости Гуманкова» (1989 – 1990). Для этих произведений характерны небольшой объем (повесть), а также попытка писателя представить собственное видение реальной жизни в узкопроблемной плоскости, т. е. имеется одна главная проблема, к ней примыкают еще две-три, которые раскрываются не так детально, по ходу развития основной. Ирония поначалу используется как стилистический литературный прием, а затем трансформируется в способ художественного мировосприятия.

Повести «ЧП районного масштаба» (1981, 1984), «Работа над ошибками» (1985 – 1986), «Апофегей» (1987 – 1988) посвящены отражению эпохи конца Советского Союза, когда, по

---

мнению самого писателя, была острая нехватка правды. Поэтому данные произведения получили активный отклик со стороны читателей – как «простых» граждан, так и высокопоставленных «слуг народа». Причем последние «были в бешенстве» [3, с. 206]. Критическое отношение к изображаемой ситуации, правдивость описываемого выделили повести Ю. Полякова из числа произведений тех лет и принесли писателю славу.

Интересным представляется одно наблюдение: Ю. Поляков, намеренно или невольно, в своих первых произведениях затрагивает темы и анализирует те общественные институты, которые оказывают важное воздействие на жизнь каждого человека: школа (повесть «Работа над ошибками»), армия («Сто дней до приказа», «Демгородок»), райком комсомола, игравший особую роль в советское время («ЧП районного масштаба»), партийные структуры («Апофегей»). Поэтому Ю. Полякова можно с полной уверенностью назвать писателем-реалистом для многих, в том числе – «подготовленных» читателей.

Первым прозаическим произведением писателя была истинная история об армии – повесть «Сто дней до приказа». Закончена она в 1980 г., но не допущена в печать цензурой. Повесть основана на анализе внутреннего противоречия между мифом об идеальной советской армии и тем реальным миром, куда попадали призывники. Ю. Полякова, известного тогда по двум сборникам поэзии (преимущественно на военную тематику) и книге о Г. Суворове, вызывали „на беседы” в разные органы ЦК КПСС, просили переписать повесть в «правильном» варианте, а до тех пор печатать произведение не стали. Опубликована повесть была – без ведома автора – лишь в 1987 г., и тогда в критике появились первые довольно резкие отзывы.

Еще одной «проблемной», по мнению Ю. Полякова, организацией был комсомол. О нем следующая повесть автора – «ЧП районного масштаба». Писатель неслучайно обратился к описанию реалий таких довольно «опасных» в то время организаций, как армия, комсомол и даже более – комитет партии. Позиция автора была таковой: основное противоречие

---

заклучалось не в том, что низы не хотели жить по-старому, а в том, что верхи захотели быть поистине правящим классом и свои идеи плавно «транслировали вниз по социальной лестнице» [3, с. 209]. Поэтому описание быта «руководящих товарищей», а также экстремальных ситуаций, с которыми они сталкивались, могло объяснить саму систему. В этом и заключается причина того, что разоблачение, которое устроил Ю. Поляков на страницах повестей, имело такой широкий резонанс в обществе.

Уже в первый период творчества Ю. Поляков заявил о себе как о талантливом бытописателе (в широком смысле понятия «быт»). Кстати, внимание к бытовым деталям — одна из характерных черт современной реалистической литературы, на которую указывают Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий: «Вполне естественно, что крушение коммунистической идеологии в конце 1980-х годов сопровождалось подъемом "дескриптивного реализма", или натурализма» [2, с. 527]. В русле этой тенденции Ю. Полякову удается синтезировать множество частных и деталей повседневной жизни своих персонажей с серьезными философскими раздумьями

Ситуация с «ЧП...» повторила историю повести «Сто дней до приказа». Главный редактор «Московского комсомольца», напечатавший одну из глав, получил строгий выговор, а Ю. Полякова снова стали приглашать «на беседы» в «высокие кабинеты». Лишь после выхода постановления об улучшении работы комсомола повесть напечатали. Оказалось, писатель был единственным, кто всерьез затронул проблемы этой организации. В 1986 г. за повесть «ЧП районного масштаба» по иронии судьбы Ю. Поляков получил премию Ленинского комсомола.

Основной проблемой школы предперестроечного времени было противоречие, подтверждение которому Ю. Поляков нашел у Э. Ренана в статье «Что такое нация?». Состояло оно в том, что «нацию делают нацией» совокупность прошлого и общие планы на грядущее. А более-менее определенных видов на светлое будущее не было. Этот разлад и

---

пытался выразить писатель в повести «Работа над ошибками».

Познакомившись со многими интервью Ю. Полякова, данными им вскоре после выхода первых повестей, можно сделать вывод: в этих произведениях писатель стремился преодолеть советский миф – о лучшей в мире армии, об искренности побуждений руководящих лиц, о великой безупречной державе... А закладывался этот миф в советской школе. Парадокс же заключался в том, что учителя истории и словесности «волей-неволей становились бойцами идеологического фронта. Но проблема заключалась в том, что в своем большинстве бойцы этого фронта давно уже сами не верили в советский миф. Фронт держали, но не верили» [3, с. 228]. Поэтому автор не мог обойти вниманием эту важнейшую тему. Как и многие другие произведения, «Работа над ошибками» – взгляд на проблему изнутри, не со стороны бывшего школьника или родителя, с позиции также непосредственного участника событий – учителя. В повести представлены несколько проблем: карьеризм и взяточничество в школе, сомнительный моральный облик некоторых педагогов и, конечно же, традиционная – взаимоотношения ученика и учителя. Как говорит Ю. Поляков, «учительство в упадке» [Там же, с. 232].

Развенчанию другого мифа – на этот раз партийно-идеологического – посвящена повесть Ю. Полякова «Апофегей», которая была написана в 1987 – 1988 гг. Писатель довольно рискованно-свободно пишет о табуированных до того времени явлениях из служебной и личной жизни партийных функционеров. Это основная линия повести, но необходимо отметить, что произведение многопроблемно: писатель касается и вопроса карьерного продвижения человека, и предательства друзей, и личностной эволюции, и любовной темы.

С повести «Парижская любовь Кости Гуманкова» (вышла в свет в 1990 г.) начинается осмысление Ю. Поляковым масштабной проблемы – исторического прошлого нашей страны в широком контексте. Автор подбирает далеко не позитивные факты из истории России. Ю. Поляков пытается постигнуть

---

тайны иррациональной русской души, как, например, В. Распутин, В. Шукшин, Вяч. Пьецух, В. Маканин, но делает это, естественно, с позиций своего мировоззрения и народовидения. Его изумляет в русском человеке поразительное сочетание широты, искренности с неприхотливостью. Если русский что и делает, то вкладывает в свое дело всю душу без остатка, иногда по принципу «заставь дурака Богу молиться». Политический строй диктовал свои условия всему населению страны, что на определенных этапах вызывало соответствующую реакцию, не всегда конструктивную.

В интервью для газеты «Подмосковье», данном в 1994 г., Ю. Поляков признается: «...среда, социальный срез, который я описывал в каждой своей повести, никогда не был главным – главным, извините за банальность, был человек моего поколения, вместе со мной взрослевший и постигавший бытие» [4, с. 128]. Возможно, тема и банальна, но оригинальный авторский взгляд на нее, узнаваемый идиостиль, а также острота конфликтов не могут не выделять произведения Ю. Полякова из числа многих других в современной русской прозе.

Таким образом, в ранних произведениях обозначилась проблематика всего творчества Ю. Полякова. В идейно-тематическом смысле автор рассматривает эволюцию характера человека под влиянием новых для него условий: армии; конфликта учителя с представителями молодого поколения; переоценки собственной жизни в кризисный период; столкновения прагматических интересов с гуманными и общечеловеческими; встречи с любовью. Ирония в произведениях первого периода играет роль прежде всего литературного приема, действуя подтекстово. Хотя в повестях «Апофегей» и «Парижская любовь Кости Гуманкова» ирония уже становится особенностью мироощущения если еще не автора, то уже главного персонажа. Первый период творчества Ю. Полякова становится базой для формирования узнаваемого индивидуального авторского стиля. Уже на этом этапе определяется проблематика всех последующих произведений автора, а также включение иронии в систему художественного

---

освоения писателем реальности.

В дальнейшем возможно изучение раннего творчества Ю. Полякова в широком контексте русской реалистической литературы 1980-х гг., выявление связи мотивов, проблем, идей первых повестей с последующими текстами автора.

### Литература

**1. Гаспаров М.** Столетие как мера, или Классика на фоне современности / М. Гаспаров // НЛЮ. – 2003. – № 62. – С. 12 – 16. **2. Лейдерман Н. Л.** Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Академия, 2003. – Т. 2. 1968 – 1990. – М.: Академия, 2003. – 688 с. **3. Поляков Ю.** Как я был колебателем основ // Поляков Ю. Сто дней до приказа: сб. произведений / Ю. Поляков. – М.: ООО «Изд-во «РОСМЭН-ПРЕСС», 2005. – С. 204 – 234. **4. Поляков Ю.** Писательская чернильница еще чего-то стоит // Поляков Ю. Апофегей российского масштаба: Интервью разных лет / Ю. Поляков – М.: ООО «Изд-во «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – С. 125 – 131.

**Н. Н. Романова**

### ЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КОМИЧЕСКОГО В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

*В статье на материале романа Ф.М.Достоевского «Бедные люди» исследуется эстетическая категория комического в качестве одного из способов проекции писателем духовного начала на действительность, рассматриваются конкретные проявления протестичности комического.*

**Ключевые слова:** комическое, протестичность, примордиальность речи, эллиптическое умолчание.

*У статті на матеріалі роману Ф.М.Достоевського "Бідні люди" досліджується естетична категорія комічного в якості одного із способів проєкції письменником духовного*



---

начала на дійсність, розглядаються конкретні прояви протейстичності комічного.

**Ключові слова:** комічне, протейстичність, примордіальність мови, еліптичне умовчання.

*In the article an aesthetic category comic as one of the ways of writer's projection of the spiritual in reality and the specific manifestations of comic proteistichnost are examined on the material of F.M.Dostoyevsky's novel "Poor people".*

**Key words:** the comic, proteistichnost, primordiality of speech, elliptical default.

В процессе внимательного чтения первого романа Достоевского возникает мысль о некоей диалектике духовного и телесного начал в его глубинной основе. Об этом диалектическом основании можно говорить и на уровне такой сложной эстетической категории, как *комическое*, в сущности которой всегда содержится некое противоречие, ведь комизм в любой форме является результатом контраста, противостояния между чем-то должным и несоответствующим ему.

Д.С.Лихачёв отмечает: «Существо смеха связано с раздвоением. Смех открывает в одном другое, не соответствующее: в высоком – низкое, в духовном – материальное <...> смех делит мир надвое, создаёт бесконечное количество двойников, создаёт смеховую «тень» действительности, раскалывает эту действительность» [1, 35]. В повести «Хозяйка» Ордынов увидит в своём сне-кошмаре следующее: «Вся эта жизнь давит, жжёт его и преследует его вечной, бесконечной **иронией**; он слышал, как он умирает, разрушается в пыль и прах...» [2, 280]. Это разрушение внутри героя Достоевского связано не только с несовершенством бытия, но и с его собственным несоответствием образу Божьему. Человек забывает о том, что является, по выражению Н.А.Бердяева, «микрокосмом» и «микротеосом», сотворённым по образу Отца Небесного.

По А.Шефтсбери, сферы эстетического и этического родственны; философ говорит о так называемом «моральном чувстве», врождённом чувстве симпатии человека к добру и

---

антисимпатии к злу. Таким чувством, безусловно, обладал творческий гений Достоевского. Комическое становится для писателя одним из способов проекции духовного начала на действительность. Если, например, Аристотель считал комическое этически нежелательным, объясняя, что в нём присутствует оттенок злобности, то Достоевский рассматривал эту эстетическую категорию в свете христианского мировоззрения, делал акцент не только на её обнажающе-разоблачающем начале. Отношение писателя к комическому не имело практически ничего общего с иронической настроенностью древнегреческих киников. Единственное, что Достоевский взял от их смеха, – это периодическое использование «чёрного юмора».

Способность к иронии поднимает человека над противоречивым бытием, особенно же – над повседневностью. Примечательно, что в романе «Бедные люди» такой способностью обладает исключительно Макар Алексеич, что ещё раз демонстрирует пневматическую направленность этого образа. Варенька же, напротив, односторонне серьёзна, соматична; она постоянно призывает Макара к примордиальности речи, к отказу от иронического слога и «стихов». Ей не понять постоянных переходов героя в иное словесное (и не только словесное) состояние, которое, отрывая от быта, переносит Девушкина в горные сферы. А ведь ирония помогает человеку Достоевского открыть для себя «божественную идею» (К.-В.-Ф.Зольгер) [3, 20]. А А.Бергсон комическое рассматривает вообще как результат борьбы косной материи с духовным, тела с духом: «Тело <...> оказывается только тяжелой и стесняющей оболочкой, досадным балластом, притягивающим к земле душу, нетерпеливо рвущуюся вверх <...> И впечатление комического получается у нас тотчас же, как только мы ясно это почувствуем» [4, 38]. Таким образом, в романе «Бедные люди» диалектика пневматичности и соматичности обнаруживает себя даже на уровне комического.

Комическое также рождается на стыке реального и идеального. Когда же идеальное (христианские ценности)

---

терпит поражение в столкновении с реальностью, это может привести и приводит к трагическому исходу. Рассматривая роман «Бедные люди», мы можем говорить здесь об особой диалектике трагикомического. Макар Девушкин в каждой ситуации равен и не равен себе. Герой в каких-то отношениях комичен, а в иных трагичен или трагикомичен (например, случай с оторванной пуговкой). Это диалектическое взаимодействие характера образа выполняет функцию его максимально многогранного изображения. Ироническая способность Макара Алексеевича и его «юмористическая маска» лишь ненадолго примиряют героя с несовершенством бытия. На самом же деле юмор Девушкина сродни описанным в диалогах Платона шутливым беседам Сократа со своими учениками накануне собственной казни.

Фактически Макар Алексеевич в романе «Бедные люди» – самый первый у Достоевского тип «шута», а точнее, как будет назван писателем Ползунков, – «комический мученик». Смеясь над собой, он страдает, но не может не страдать, так как, по Достоевскому, истинный христианский путь пройти без страдания невозможно.

Обратимся к тексту романа: Девушкин иронизирует над собой после очередных замечаний Вареньки, создавая видимость своего согласия с точкой зрения героини: «Так чего же тут было на Пегасе-то ездить?» [2, 19]. В подмене слова «летать» на «ездить» звучит скрытая полемика с мировоззрением Варвары Алексеевны. Внешне, если указывать на некий поверхностный уровень, герой полностью с ней соглашается и смеётся над собой, упрекает себя в стремлении «летать в облаках», но имплицитно он указывает Вареньке на её всегдашнюю привычку одёргивать его, «сбрасывать с Пегаса», опуская с небес на землю, снижая тем самым любые духовные устремления. Макар Алексеевич даже извиняется за своё якобы глупое «сияние на сердце», фактически – за увлечение духовным, что в христианском понимании, наоборот, должно приветствоваться. С помощью иронии герой обнажает противоречие между своими стремлениями духа и

---

ориентированностью Вареньки на земное, соматичное, пытается скрыто отстаивать в условиях полифонического романа свою точку зрения.

Именно так вскрывается в романе «Бедные люди» метафизика, **протеистичность комического**. Кембриджский платоник Р.Кедворт впервые употребил термин «теизм»; мир в его интерпретации – это «лестница совершенства от косной материи до Бога» [5, 206]. «Бедные люди» бедны, прежде всего, духовно. Но если Макар хотя бы стремится достичь иного измерения бытия, то Варенька предпочитает более прочную в человеческом понимании материю (к примеру, шитьё). Она даже упрекает героя в том, что он пытается пребывать в раю: «Я сейчас же по письму угадала, что у вас что-нибудь да не так – и рай, и весна...» [2, 18].

Роман, собственно, начинается с обращения к комическому. Уже в эпиграфе звучит самоирония автора, ведь именно он и есть тот самый «сказочник», который «всю подноготную вырывает». Эстафету автора перенимает главный герой, с самых первых писем постоянно иронизируя над собой: «Я такой тихонький, что, кажется, муха меня крылом перешибет» [2, 17]; «Не пускаться бы на старости лет в амуры...» [2, 19] и т.д.

Макар Девушкин не лишён и сатирического «дара». В одном из писем он обещает Варваре описать «сатирически» своих сожителей, тем самым более выразительно сказать об их духовной нищете, обличить их образ жизни (как и в «Господине Прохарчине», их времяпрепровождение вмещается в пару фраз: «чай пьют» и «всё в карты играют») с христианских позиций. Игра в карты вообще осуждается православными священниками. Считается, что это изобретение нечистого духа. На одной из проповедей в церкви довелось услышать даже особое толкование мастей: например, бубна – вид наконечника, которым прокалывали тело распятого Иисуса Христа. Примечательно, что хозяйку квартиры Девушкин называет «нечистой старушонкой».

---

Позже Макар Алексеевич откажется от сатирического изображения окружающих: «Я, родная моя, сатиры-то ни об ком не пишу теперь. Стар я стал, матушка, Варвара Алексеевна, чтоб попусту зубы скалить! И надо мной засмеются, по русской поговорке: кто, дескать, другому яму роет, так тот... и сам туда же» [2, 21]. Здесь уже видится онтологическое предчувствие героем своего будущего духовного падения, его художественное ожидание. Девушкин осознаёт смысл библейского «не суди, да не судим будешь». Со временем он пожалуется Вареньке о намерении Ратазяева «нас с вами в литературу свою поместить и в тонкой сатире нас описать» [2, 70]. Тут же Макар Алексеевич продолжает: «Нечего греха таить, прогневили мы господа бога, ангельчик мой!» [2, 70].

В качестве средств организации подтекста выступают в романе и различные фразеологизмы, которые способствуют актуализации разных форм комического, многочисленные художественные детали, комические построения фраз и т.д. В изображении Макаром Девушкиным его окружения используются разнообразные иронически окрашенные приёмы – от метафорического переноса значения до эллиптического умолчания: «Самовары у нас хозяйские, большею частию, мало их, ну так мы все очередь держим; а кто попадет не в очередь со своим чайником, так сейчас тому голову вымоют. Вот я было попал в первый раз, да... впрочем, что же писать! Тут-то я со всеми и познакомился...» [2, 23].

Не раз говорилось в литературоведении и о композиционном соотношении объёмов глав-писем романа. Забавное многословие Девушкина наталкивается на строгую лаконичность Вареньки. Выглядит наивно-комичным восьмикратное отправление писем Девушкиным «вдогонку» своим предыдущим, не дожидаясь ответа Вареньки, она же лишь дважды проявляет подобное беспокойство.

Характеризуя Девушкина как натуру поэтическую, но несамостоятельную, писатель обращается к приёму, отмеченному многими исследователями как пародирование. Например, контраст между мечтой об авторстве и думой о

---

заплатанных сапогах ярко показывает, что бедный чиновник в Девушкине превалирует над «пиитом».

Отрицательными коннотациями наделяется в романе *хохот*. Это злобный, почти сатанинский смех. К примеру, так хохочет господин Быков: «С моей стороны и я в этом случае подлецом оказался, да ведь что, дело житейское». Тут он захохотал что есть мочи» [2, 100]; злобно смеётся по описаниям Девушкина и Ратазиев сотоварищи: «Кто-то из них стал вслух читать одно письмо черновое, которое я вам написал, да выронил невзначай из кармана. Матушка моя, какую они насмешку подняли! Величали, величали нас, хохотали, хохотали, предатели! Я вошел к ним и уличил Ратазиева в вероломстве...» [2, 79]. Хохот «от души» звучит только в воспоминаниях Вареньки о «золотом детстве», когда она рассказывает, как хохотала вместе со своей сестрицей над стариком Покровским: «Он так, бывало, смешно нам подмигивал левым глазком, так забавно кривлялся, что мы не могли удержаться от смеха и хохотали над ним от души» [2, 35]. Но даже этот «хохот от души» отрицательно окрашен, он указывает на некую духовную глухость Варвары. Разве можно смеяться, например, над трагической историей о подаренных стариком своему сыну томиках Пушкина? Но Варенька и тут хохочет: «Я не могла удержаться от слез и смеха, слушая бедного старика; ведь умел же налгать, когда нужда пришла!» [2, 43].

Человек, хранящий в себе образ Божий, призван осуществить связь духовного и телесного миров. Достоевскому удаётся изобразить эту связь даже на уровне одной эстетической категории. В тексте романа, реализующем в том числе и проповеднические задачи, комическое имело необыкновенно важное значение благодаря способности оказывать огромное воздействие на читателя во всех своих модификациях и в первую очередь – духовное воздействие.

### Литература

1. Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в древней Руси /Д.С.Лихачев. – Л.: Наука, 1984. – 295 с. 2.Достоевский

---

**Ф.М.** Полное собр. соч.: В 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1972. – Т.1. – 396 с. **3. Зольгер К.-В.-Ф.** Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве / К.-В.-Ф. Зоргин. – М.: Искусство, 1978. – 432 с. **4. Бергсон А.** Смех /А.Бергсон. – М.: Искусство, 1992. – 127 с. **5. Кедворт Р.** Философский словарь / Р.Кедворт. – М: Республика, 2003. –912с.

**А. А. Слиская**

**ВЯЧЕСЛАВ ПЬЕЦУХ О «БЕСТОЛОЧИ РУССКОЙ ЖИЗНИ»  
И ПАРАДОКСАЛЬНОМ РУССКОМ ХАРАКТЕРЕ:  
ТРАГИКОМИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕМЫ  
(К 65-ЛЕТИЮ ПИСАТЕЛЯ)**

*В статье рассматривается проблема отражения национального характера в прозе известного русского писателя рубежа тысячелетий В.Пьецуха.*

***Ключевые слова:** жанр, национальный характер, парадокс, трагикомизм, исторический, современный.*

*В статті розглядається проблема відображення національного характеру в прозі відомого російського письменника рубежу тисячоліть В.П'єцуха.*

***Ключові слова:** жанр, національний характер, парадокс, трагікомізм, історичний, сучасний.*

В.Пьецух в своем творчестве чаще всего прибегает к «средним и малым формам» (рассказ, эссе, повесть, анекдот). Но, следуя традиции, он возрождает и некоторые забытые или полузабытые жанры, например, в его прозе проявляют себя эпистолярный жанр («Письма из деревни»), путевые заметки, дневники («Дневник читателя», «Деревенские дневники»).

По мнению Евгения Сидорова, жанр произведений Пьецуха трудно определить в строгих литературоведческих терминах. Пьецух пишет лирическую прозу рассуждений, настроенную на разговорный стиль, вернее, на монолог,

---

предполагающий, но, как правило, не находящий встречного собеседника. Характерным примером является «Дневник читателя» из книги «Низкий жанр», подводящей итоги авторской работы последних лет. В этом дневнике, Пьецух попытался высказаться, кажется, по всем жгучим вопросам нашего бытия. Именно бытия, а не быта. Это философствование на темы отечественной истории, экономики, литературы, культуры, писательской профессии, национального вопроса, русских дорог, воруя и дураков – в общем, вполне традиционные со времен Карамзина и Герцена сюжеты.

Чаще всего произведения Пьецуха относят к жанру рассказа.

Рассказ предполагает повествование всего об одном эпизоде или об одном ярком моменте, «мимолетном» событии, которое способно изменить характеры героев и полностью перевернуть мировоззрение кка персонажей, так и читателей. Разновидностей рассказа очень много. В творчестве Е.Пьецуха можно выделить следующие виды рассказа:

– «новелический рассказ» («Мужчины вышли покурить», «Давай поплачем», «Шкаф»);

– рассказ, основанный на «традициях» («Жизнь замечательных людей», «Свобода как наказание», «Деревня как модель мира»);

– рассказ-пародия («Крыжовник», «Наш человек в футляре», «Город Глупов в последние десять лет»).

Почти во всех произведениях В.Пьецуха повествование ведется от первого лица. Особое место автор отводит рассказчику. Оригинальная речь повествователя, по мнению И.Виноградова, дает возможность дополнительно нагрузить рассказ путем сочетания повествовательной и характерологической сторон, дает возможность «субъективировать» повествование, внести в него лирику и мораль. Данная функция рассказчика позволяет сделать прозу Пьецуха более достоверной, искренней, понятной для «рядового» читателя.



---

Пьецух неоднократно в интервью говорил о том, что его любимым писателем является А.Чехов, поэтому, отдавая дань любимому писателю, он активно развивает такой вид рассказа, как «новеллистический» рассказ.

Главное отличие традиционного рассказа от новеллистического состоит в том, что основой традиционного рассказа является описательный тип повествования, а основой новеллистического – конфликтно-повествовательный. Рассказы первого типа включают «нравоописательное» содержание, раскрывают нравственно-бытовое и нравственно-гражданское состояние какой-то социальной среды, иногда всего общества («Записки охотника И.Тургенева»). В основе рассказов второго типа – случай раскрывающий становление характера главного героя («Повести Белкина» А.Пушкина).

И. Волков, считает, что главным отличием рассказа от новеллы является то, что сущность характера или ситуации раскрывается не через ее внешнее проявление, а внезапно, неожиданно, в виде резкого противопоставления сущности явления, истинного содержания характера персонажа его обыденному состоянию и поведению.

Но именно Чехову удалось объединить «неожиданность» новеллы и некую обытовленность традиционного рассказа. В «новеллистических» рассказах Пьецух, следуя чеховской традиции, изображает повседневную жизнь людей, на первый взгляд, лишенную внешних бурь и потрясений, но неожиданно происходит конфликт, который меняет в корне судьбу и мироощущение героев.

Оригинальным примером является рассказ «Мужчины вышли покурить» (сб. «Государственное дитя», 1997). Повествование ведется от первого лица, при этом складывается впечатление, что рассказчик сам был свидетелем описанных событий. Сюжет рассказа построен на, казалось бы, обыденной ситуации: в поселке в определенное время выключался свет, поэтому жители заводили старый патефон, и женщины танцевали, а мужики пили свекольный самогон и рассуждали о жизни, о погоде, о шахматах, но в конце один из мужиков

---

убивает другого, из-за спора о шахматах. Герои Чехова чаще погибали из-за непонимания или неприятия их обществом, но в конце 20 века главенствует абсурд, поэтому герой Пьецуха погибает не за великую идею, не потому, что он маленький человек, а вследствие пьяной драки, как бы «случайно», «нелепо». Но эта случайность продиктована абсурдной действительностью, жизнь предстает как фарс. Писатель в авторских комментариях к рассказу сам говорит о том, что финал средней нелепости, и, чтобы предварить его, достаточно одной фразы. Трагикомические нотки появляются у рассказчика, когда тот повествует о посещении Николаем Прическиным Парижа, когда его вместе с делегацией победителей социалистического соревнования сразу повели осматривать кладбище Пер-Лашез. Но тут выясняется, что пропал председатель житомирского горкома профсоюзов и, поэтому, так они и просидели на кладбище до темна, а утром назад в Москву. При этом Пер-Лашез произвел на Прическина «потрясающее впечатление: везде прибрано, памятники богатые, кресты у них в голубое не красят, – ну, одним словом, отсталая мы страна!». Удивляет вывод, что Россия отсталая страна, потому что красит кресты в синий цвет, именно в этой алогичности, даже несколько детском восприятии действительности кроется, на наш взгляд, непонимание русского национального характера иностранцами. Сюжетный парадокс является одним из основных приемов, который использует Пьецух для того, чтобы подчеркнуть нелепость происходящей ситуации и абсурдности жизни обычного человека в России.

Рассказы основанные на традициях прозаиков 19-го, начала 20-го веков и на опыте представителей деревенской прозы, занимают в творчестве В.Пьецуха немалую долю. Наиболее интересными нам представляются рассказы «Левая сторона», «Человек в углу», «Висяк», «Жизнь замечательных людей» и др.

Еще в начале XX века Е.Аничков обозначил, что в центре рассказов стоит именно личность человека, а не целая группа людей. Следуя русской литературной традиции писателей

---

натуральной школы и А.П.Чехова, в основе рассказов В.Пьецуха чаще всего оказываются «маленький человек», который ищет свою нишу в современной жизни.

В сборнике повестей и рассказов «Жизнь замечательных людей» писатель поведал о замечательных людях, которые уже тем и интересны, что «они всегда на виду». В одноименном рассказе, давшем название сборнику, писатель знакомит нас с жизнью замечательных людей, к которым он причисляет фараонов, ученых, политических деятелей и Тимура Движкова, члена акционерного общества «Трудовик». Такой «набор» персонажей уже парадоксален по своей сути. Но еще парадоксальнее соотношение названия и сюжета. Повествование ведется от первого лица. Основу сюжета составляет типичная история выбора председателя правления. В произведении Пьецух вставляет мнимые цитаты из неизвестного произведения, которое читал герой, чтобы отвлечься от происходящего, которые переносят читателя из «реального» мира повествования в «нереальный» мир выдуманного произведения.

Герои рассказа по роду занятий от высоких материй и вовсе далеки. И желания у них самые скромные: «мелковатый мужчина самой невзрачной наружности» с язвой двенадцатиперстной кишки Тимур Движков стремится занять кресло председателя акционерного общества «Трудовик». Он считал, что у него наступит счастье, если он получит эту должность. В отличии от чеховского маленького человека современный герой страдает не от общественного невосприятия, а от скудости ума. Он сравнивает себя то с Юлием Цезарем, который прославился тем, что «подавил множество возмущений в разных концах империи, покорил косматую Галлию, зарейнских гимнастов, Британию, Сирию и Египет, упорядочил календарь, написал семь книг, поставил памятник своей лошади...», то с Маратом, который «иностронец, аскет, урод, самоучка, бродячий психотерапевт, графоман, мстительный завистник...» [1, с.169]. Движков пытался таким образом найти для себя формулу успеха, его искания ни к чему не привели.

---

Движков, и его коллега – старший бухгалтер Нашатырев – мыслят глобально. Их волнуют вопросы христианства и патологической природы человека, революции и роли личности в истории. В рассказе Нашатырев выступает в роли философа, который пришел к выводу, что «человек есть своеобразное заболевание природы... одно из двух: либо этот биологический вид выродился в придаток к сотовому телефону, либо он вернется к естественному способу бытия» [1, с.174]. Однако все эти размышления нередко производят впечатление обывательского брюзжания, ведь, по мысли М.Горького, обыватель всегда находит в «замечательных людях» червоточины, чтоб принизить их до тебя («О мещанстве»).

*Парадоксальность русского национального характера* раскрывается в рассказе «Свобода как наказание». Абсолютно непонятно, почему весь мир стремиться к свободе, как к наибольшему благу, в то время как у русских она дается в наказание. У Пьецуха русский человек свободен по своей сути, поэтому рамки европейской «свободы», ограниченной законом, ему тесны. «Отсюда... и бестолочь русской жизни, поскольку русак искони до бессмыслия свободен и ему узки пошлые нормы лично-социального бытия... в нем народилась новая внутренняя свобода, с которой ничего поделывать уже нельзя, хоть ты к каждому приставь по сотруднику государственной безопасности» [2, с.93].

Особое место в творчестве В.Пьецуха и трактовке им русского национального характера занимают рассказы, которые основаны на традициях течения деревенской прозы шестидесятых годов. По мнению В.Агеносова, течение деревенской прозы стал самым значительным явлением литературы второй половины 20 века. Одним из важнейших аспектов проблематики деревенской прозы исследователь видит в ориентации человека, выбитого исторической ломкой деревни из привычных традиционных форм сельского бытия, в новом социо-культурном пространстве между городом и деревней в поисках нравственных и бытийных ориентиров. В конце семидесятых годов в жанре деревенской прозы наметилось

---

формирование антиутопического сознания. Если раньше деревня ассоциировалась с традицией, какой-то нравственной чистотой и представляла перед нами как путь спасения от урбанизации, то в 70-е годы начался процесс потери деревенского Дома («Прощание с Матёрой!», В.Распутин) и потерей героя. Но на данном этапе именно Пьецух делает попытку нового осмысления роли деревни в современной жизни. Его крестьяне еще сохранили искренность отношений, и все тяготы жизни переносят со свойственным им философско-жизненным подходом.

В рассказе «Деревня как модель мира» (сборник «Жизнь замечательных людей») прототипом деревни является та, где автор проводит по полгода, где живет масса любимых и уважаемых им людей.

Автор со свойственной ему иронической манерой описывает жизнь в деревне Новый Быт(название деревня получила во времена коллективизации, до этого она называлась Хорошилово). При этом жители деревни делятся на почтенных (коренные жители деревни) и малопочтенных (к ним относятся дачники). Социально-этнический состав (определение В.Пьецуха) населения составляют два поволжских немца, четверо татар, один грузин и еврей, а также один видный публицист и два профессора. То есть, на данный состав населения явно «повлияли» мировые процессы глобализации и интеграции. Есть в этой замечательной деревне и деревенский «дурачок» – Сережа (по мнению автора, именно «юродивые создали у нас национальную культуру, изобрели средства межпланетного сообщения и, бывало, спасали от царского гнева целые города...») [1, с.64].

Обращает на себя внимание алогичность поступков героев: мужики, вопреки здравому смыслу, все еще работают в колхозе; почтальонша Зина улыбалась, когда ее насиловали братья Сапожниковы и приговаривала: «Ну, блин, сволочи! Ну, зверьё!»; даже тишина в деревне аномальная, слышно только, как на кладбище галки покрикивают. Можно отметить, «русский

---

национальный абсурд» в его глазах выглядит как черта всеобщая, бытийная и вневременная.

Пьецух удивительно точно описывает характер русского мужика, который с одной стороны баламут и пьяница. А с другой – величайший философ своего времени. Как только «воздух начинает темнеть» Вениамин Александрович Сиволапов и публицист Аптечко любят посидеть на веранде, выпить стаканов по шесть чая с коньяком и потолковать о разных предметах, отдаленных от российской действительности. Главной темой для обсуждения служит влияние погоды на человеческую психику. Особенно досталось костариканцам, которые живут веселой жизнью и в перерывах сочиняют лирические стихи. Но удивительно то, что наряду с наивными рассуждениями, они находят какую-то свою истину: «Какая у костариканцев, в сущности, может быть поэзия, если у них сумерек не бывает» [1, с.70].

В рассказе также есть персонажи трагикомические, такие как Маня и Петро Ивановы. Маня надумала помирать, при этом, как истинно русская женщина, решила не оставлять своего мужа без ухода, «чтоб не завшивел», взяла с него обещание, что после ее кончины он сразу женится, при этом клясться он должен был ее здоровьем. Но данная процедура была ему не внове, так как он давал такую клятву два раза в неделю, что он не пил и, при этом, всегда удивлялся, как это его Маня еще жива?! Но все-таки Маня умерла, а Петро так напился, что упал в яму, выкопанную для его жены, и никак не хотел оттуда вылезать. В этом, на первый взгляд, житейском эпизоде заключен весь трагикомизм нашей непростой жизни.

В центре художественной рефлексии Пьецуха стоит историософия, русская тема, русский человек во времени. Автор в своих произведениях часто вкладывал свои рассуждения в уста доморощенных философов, но именно жанр эссе позволил писателю напрямую общаться с читателем. Чаще всего исследователи выделяют такие формы эссе в творчестве В.Пьецуха как литературно-исторические (Е.Сидоров) и историософские (Е.Ермолин).

---

Пристрастия к фантазиям на темы русской истории – одна из отличительных особенностей прозы Вячеслава Пьецуха (сборники «Дурни и сумасшедшие. Неусвоенные уроки родной истории», «Русская тема», повесть «Роммат» и др. Исследователи (Е.Ермолин, Я.Шенкман) относят его произведения к жанру историософского эссе. Синтез истории и философии органичен в произведениях В.Пьецуха.

В сборнике «Дурни и сумасшедшие. Неусвоенные уроки родной истории» автор попытался найти ответ на вопрос, отчего «земля наша так велика и обильна, а порядка в ней нет». Евгений Шкловский определил, что «большинство произведений Пьецуха обращено к русскому национальному характеру и российской истории с ее драматическими поворотами, к художественному осмыслению русской почвы, чем бы и кем бы она ни была бы представлена – будь это город, поселок или деревня, слесарь, пенсионер или доморощенный интеллигент» [3, с.5]. Данный сборник не стал исключением. Он состоит из двадцати одного «историософского» эссе, но объединенного одной темой – история России.

В эссе, давшем название сборнику, автор разделил русских на «дурней и сумасшедших». «Дурни – это понятно, мы; добывающие хлеб в поте лица своего, страждущие, обделенные, совестливые, коротающие жизнь в унылых очередях, и при этом охотно верящие каждому неординарному шалопая, который берedit наши раны и одновременно навевает золотые сны» [2, с.5]. А к сумасшедшим он отнес политиков, воров и убийц. По мнению Пьецуха, именно альянс дурней и сумасшедших, породил разруху в великой стране.

Известный русский философ Н.Бердяев в начале 20-го века отмечал, что существует два типа национального сознания. Согласно первому, можно идеализировать стихийные свойства народа, быть в упоении от этих свойств и не допускать никакой их критики. Но существует и другой более высокий тип национального сознания, для которого национальное бытие есть творческое задание, который требует самокритики и призывает к перевоспитанию во имя осуществления национальных задач.

---

При этом нужно стремиться к единству национального сознания для всех. Автор отмечает трагичность последних ста лет развития России. Именно этот период, по его мнению, ознаменовал потерю национального самосознания, национальной традиции «...столетняя наша история есть плод творчества величайших бездельников и редкостных недотеп... и от любого выскочки, от какого-нибудь даже отдельно взятого желчного пузыря зависит каждый час нашей искрометной жизни» [2, с.9-10].

Но русский народ может спасти возрождение духа или у Пьецуха «корпус национальной морали» [2, с.161]. К сожалению, молодое поколение воспитывается не в национальном духе, а в духе американском, на фоне научно-технического прогресса, который может скорее привести к воспитанию «мещанина» (Герцен А.И.), – безобидно тихого, заинтересованного лишь в своих мелких делах, но отнюдь не к хому хуманису («Новая московская философия»), то есть «человеку человечному».

Как уже было сказано ранее, парадоксальность русского национального характера наиболее аргументировано отражена в рассказе «Свобода как наказание». Негативное отношение русского человека к свободе европейского типа удивительно для многих, но писатель пытается разобраться в этом феномене.

В итоге свобода была нужна только «...кое-кому из писателей, кое-кому из читателей и десятку-другому специалистов по «гуманитарному департаменту», но парадокс в том, что писатели и читатели, и специалисты по гуманитарному департаменту прочитались, потому что печатное слово резко упало в цене, после обретения свободы. Истинно свободный человек у автора, это человек, который освободился от животного элемента и сохранившего в себе частицу Духа, которую вложил Создатель. И такому человеку не нужны ни конституция, ни демократические свободы, так как он свободен Душой, именно поэтому счастье не в свободе, а в нас самих» [там же, с.98].



---

Таким образом, В.Пьецух оценивает русский национальный характер неоднозначно, пытаясь найти в нем свои «плюсы» и «минусы». Однако «минусов» он обнаруживает больше. И, пытаясь понять, почему негатива в современном русском «простом человеке» больше, ищет корни в истории – близкой и далекой. Пьецух делает вывод о том, что ни одна нация не выжила бы в результате того, что испытал русский народ с древнейших времен, с княжеских междуусобиц, до наших дней. Трагикомический аспект осмысления проблемы позволяет автору показать современного «русского мужика» таким, каков он есть в реальной жизни, а не таким, каким его хотели бы представить некоторые социологи и политики, – «убогим и прекрасным» (Н.Коляда) одновременно.

Проблема национального характера чрезвычайно сложна. Отразить его адекватно в художественной литературе можно только при системном подходе, с учетом социологических, культурологических, философских, исторических, этнопсихологических концепций вопроса. Этим во многом определяется перспектива дальнейших исследований прозы В.Пьецуха.

## Литература

**1. Пьецух В.** Жизнь замечательных людей/В.Пьецух. – М.: Глобус, Изд-во НЦ ЭНАС, 2006. – 280с. **2. Пьецух В.** Дурни и сумасшедшие / В.Пьецух. – М.: Глобус, Изд-во НЦ ЭНАС, 2006. – 216с. **3. Васильченко О.** Вячеслав Пьецух: Люблю поразмыслить вспять / О. Васильченко.– [Электронный ресурс] // Режим доступа к: <http://www.mdk-arbat.ru>.

## ИЗУЧАЕМ БАЙРОНА: ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ СЕЛЬСКОГО УЧИТЕЛЯ (УРОК В 9 КЛАССЕ)

*Статья представляет собой оригинальный вариант «сдвоенного» урока по творчеству Дж.Г.Байрона. Материал имеет синтетический характер (история литературы, теория литературы, выразительное чтение, культурология, теория перевода).*

**Ключевые слова:** романтизм, личность поэта, лирический герой, душа, чувства.

*Статья являє собою оригінальний варіант «подвоєного» уроку по вивченню творчості Дж.Г.Байрона. Матеріал має синтетичний характер (історія літератури, теорія літератури, виразне читання, культурологія, теорія перекладу).*

**Ключові слова:** романтизм, особистість поета, ліричний герой, душа, почуття.

**Тема:** Романтическая личность в лирике Дж. Г. Байрона (материал рассчитан на два урока).

**Цель:** актуализировать теоретические знания учащихся по изучаемой теме, углублять знания о романтизме; дать представление о романтическом герое, учить проводить аналогии между личностью поэта и романтическим героем его лирики; развивать образное мышление учащихся, выразительное чтение, навыки анализа поэтического текста;

воспитывать вдумчивого читателя, прививать интерес к личности и творчеству Байрона

**Тип:** урок-исследование (урок-образ)

**Методы:** коммуникативно-диалогические, интерактивные.

**Оборудование:** портреты (Байрона, его друзей и близких, писателей, композиторов и художников-романтиков), репродукции картин художников-романтиков, путеводители («Лондон», «Шотландия», «Греция»), книги (произведения Байрона, монографии о поэте, словари литературоведческих

---

---

терминов, энциклопедии), учебники, электронная презентация «Романтическая личность в лирике Байрона».

### Ход урока

**I. Организационный момент урока:** Проверка готовности учащихся к уроку.

**II. Актуализация опорных знаний:** Повторение знаний по теории литературы

**A) Литературный диктант** (Проводят учащиеся, которые подготовили вопросы). Вопросы:

1. Художественное направление в искусстве XVII – начала XIX века, для которого характерно строгое соблюдение определённых норм и правил... (Классицизм).

2. Эпоха, к образцам которой обращалось данное направление...

(Античность).

3. На какие типы делились жанры, характерные для этого направления?

(Высокие и низкие).

4. Какие три единства требовалось соблюдать в драматургии этого направления? (Времени, места, действия).

5. Как назывался ведущий жанр лирики данного литературного метода? (Ода).

6. Художественное направление второй половины XVIII века, для которого характерно эмоциональное восприятие окружающего мира с повышенным интересом к человеческим чувствам и переживаниям... (Сентиментализм).

7. Литературное направление, сформированное в европейской литературе в начале XIX века, для которого характерно углубление во внутренний мир личности, наличие героя, остро реагирующего на окружающий мир, отвергающего несправедливые законы... (Романтизм).

(Учащиеся зачитывают ответы).

**Б) Приём «Продолжи предложение» (По методу «Микрофон»).** Учитель произносит начало предложения, а ученики, передавая микрофон друг другу, продолжают:

---

1. Композиция – это... - построение произведения, ...соотнесённость и взаимодействие всех его компонентов, ...расположение его частей в определённой последовательности.

2. Ода - это...- торжественное стихотворное произведение, ... оно восхваляет отечество, высшие идеи, ...великие исторические события, ... выдающихся государственных деятелей.

3. Пафос художественного произведения - это...- вдохновение, ... переживание душевного подъёма, вызванное определённой идеей, событием.

4. Как ещё называют пафос? – «душой произведения».

5. Идея произведения – это...- основная мысль произведения.

6. Лирика – это... род литературы, в основе которого чувства, настроения, переживания.

7. Лирический герой - это...образ, чьи мысли, настроения, переживания, чувства нашли своё отражение в лирическом произведении.

(Учитель даёт оценку знаниям учащимися теоретического материала).

### **III. Мотивация учебной деятельности:**

*Учитель:* Ребята, у меня в руках три путеводителя: «Лондон». «Шотландия», «Греция». Я получила их в агентстве по туризму. Как вы думаете, какое отношение они имеют к теме урока?

(Учащиеся: Мы сможем по этим путеводителям представить страны, в которых жил поэт. Это поможет понять, что вдохновляло великого поэта на творчество и подвиг).

*Учитель:*

Я предлагаю такое задание: класс мы поделим на три группы и каждая из них получит свой путеводитель. Вы представите себя гидами по «байроновским местам»: а) Лондона, б)Шотландии, в)Греции. Ваша задача: из данных материалов составить маршрут путешествия, подобрать факты из биографии поэта и иллюстрировать рассказ стихами. Т.к. биографию и поэзию Байрона вы повторяли к уроку, вам будет

---

---

легче подготовить рассказ. (Время определяется походу урока).  
Какая из групп готова? (Предоставляется право выступить в течение 2 минут – для каждой из групп). Учитель называет тему урока, объясняет задачи урока.

#### **IV. Изучение нового материала**

##### **1. Подготовка учащихся к восприятию нового материала.**

*Слово учителя:* В трагедии «Фауст» великого немецкого поэта И.-В.Гёте есть такие строки:

Я в мир пришёл не малым чадом,  
И зрелым юношей примкну  
К другим передовым отрядам,  
Ушедшим раньше на войну...

-----  
Прислушайтесь к раскатам грома!  
Гудит земли любая пядь.  
Борцы, не усидевши дома,  
Идут страдать и умирать.

И хотя стихи не прямо обращены к лорду Байрону, всё же известно, что на этот образ немецкого гения вдохновил жизненный и творческий подвиг великого английского поэта. В этих строках – вся жизнь Байрона, жившего, как герой и умершего, как герой.

Прежде чем мы обратимся к проблеме урока, я предлагаю *вопросы для повторения:*

1. Кого из европейских поэтов называют первым романтиком? (Немецкого поэта Генриха Гейне).

2. Что характерно для литературы романтизма? (Называют по цепочке по одному из признаков:

- возник под влиянием идей Великой Французской революции и промышленного переворота в Англии,

- интерес к внутреннему миру личности (приводятся параллели с методом сентиментализма),

- наличие мира фантастического и мира реального в одном произведении. Пример: баллады В.Жуковского, поэзия немецких романтиков,

- 
- интерес к дальним странам с их экзотикой, мечта о рае на земле,
  - интерес к фольклору. Поиски ответа - в народной мудрости,
  - использование символики, гротеска, контраста).

*Учитель:*

Итак, мы повторили основные признаки романтизма. Но всё же главным остаётся в романтическом произведении герой, названный романтическим. А ещё в литературоведении он получил название «байронический».

Давайте попробуем разобраться, чем романтический герой (романтическая личность) отличается от других.

## **2. Восприятие нового материала.**

*Учитель:*

Лирика Байрона условно делится на два типа: интимно-психологическую и героико-бунтарскую. Приведите примеры произведений лирики интимной и героико-бунтарской. (Интимная: «Прощание с Ньюстедским аббатством», «Августе», «Хочу я быть ребёнком резвым...». Героико-бунтарская: «Гимн греческих повстанцев», «Гимн луддитов» и др.).

*Вопрос:* Какие качества героев лирики являются ведущими? (Чувство одиночества, глубокие переживания, тоска, поиски лучшего в далеком прошлом, обращение в мыслях к каким-то неведомым краям).

Несмотря на то, что лирику поэта делят на два типа, она всё же представляет единое целое благодаря именно тому типу лирического героя, который проходит сквозь всё творчество Байрона,- это относится и к поэмам, и к драматическим произведениям. Можно сказать, что романтический герой, созданный гением поэта, – воплощение чувств и переживаний не только Байрона, но и всего молодого поколения той эпохи.

*Учитель:*

---

Перед вами - плакат на доске. Он называется: «Романтическая личность в лирике Байрона». Ваша задача – прикрепить на плакат карточки, где называются качества романтического героя. Среди карточек, лежащих перед вами на столах, есть те определения, которые характеризуют героев других

литературных направлений. Выходя с карточкой к плакату, аргументируйте свой выбор. (Более высокую оценку получают те учащиеся, которые смогут провести параллели с жизнью самого поэта). – Итак, мы можем назвать черты романтической личности в лирике Байрона:

-исключительный характер в исключительных обстоятельствах,

-человек разочарованный,

-герой одинокий,

-бунтарь,

-борец за справедливость и свободу,

-мировая скорбь,

-трагизм мироощущения,

-свободолюбие,

-мятежный характер.

*Учитель:* Итак, качества романтической личности лирики Байрона определены. В ту эпоху полного безверия и «ненужности» молодые европейцы находили отклик своим переживаниям именно в поэзии Байрона.

Байрон стал любимым поэтом своего поколения и последующих поколений. Можно сказать, что вся европейская поэзия XIX века искала ориентиры в его лирике. (Назовите имена русских и зарубежных поэтов, для которых Байрон был мерилom в поэзии. Покажите портреты этих писателей).

**Работа с портретами Байрона:** Перед вами несколько портретов Байрона. Что, по-вашему, отличает их? (На портретах взрослого поэта особое внимание обращает выражение лица, поворот головы, гордый взгляд. Можно сказать, что Байрон сам – романтический герой). Одна из учениц читает стихотворение Марины Цветаевой о Байроне:

---

Я думаю об утре вашей славы,  
Об утре ваших дней,  
Когда очнулись демоном от сна Вы  
И Богом для людей.

Я думаю о том, как ваши брови  
Сошлись над факелами Ваших глаз,  
О том, как лава древней крови  
По Вашим жилам разлилась.

Я думаю о пальцах – очень длинных –  
В волнистых волосах,  
И обо всех – в аллеях и гостиных—  
Вас жаждущих глазах.

И о сердцах, которых – слишком юный –  
Вы не имели времени прочесть  
В те времена, когда всходили луны  
И гасли в Вашу честь.

Каким видит Цветаева поэта? (В этом поэтическом портрете - и романтическая внешность, и романтическая личность).

**Работа с текстами стихов и материалами для урока.**

На карточках учащиеся получают задания, по которым им следует подготовить ответы.

Типы заданий: 1) Рассказать о формировании Байрона как поэта (его воспитание и самовоспитание, интерес, гордость и уважение к памяти славных предков, первые поэтические сборники). 2) Подобрать цитаты о личности поэта и впечатлении современников о его творчестве и прокомментировать их. 3) Из нескольких цитат выбрать эпитафию, наиболее точно характеризующий поэта.

(Образцы цитат:

А) Будучи в лице другом,  
По чертам своим высоким  
Свету целому знаком.



Жребий твой от всех отличен,  
Горевать причины нет.  
Ты был горд и необычен  
В дни войны и дни побед.

(Гёте)

Б) Слова великого русского литературного критика В. Г. Белинского о Байроне: «Всякий великий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общественности и истории, что он, следовательно, есть ... представитель общества, времени, человечества».

- В) Я брошен был в борьбу со дня рожденья,  
И жизни дар меня всю жизнь гнетёт–  
Судьба ли то, страстей ли заблужденье?  
Г) Нет слёз в очах, уста молчат,  
От тайных дум томится грудь,  
И эти думы - вечный яд,-  
Им не пройти, им не уснуть!

(Эти стихи перевёл русский поэт Михаил Юрьевич Лермонтов – поэт, на раннее творчество которого Байрон имел наиболее сильное влияние).

- Д) Навстречу вихрям я всегда бросался,  
Хотя мой телескоп и слаб и мал,  
Чтоб видеть звёзды. Я не оставался  
На берегу, как все. Я воевал  
С пучиной вечности. Ревя, вздымался  
Навстречу мне неукротимый вал,  
Губивший корабли; но шторма сила  
Меня и крепкий чёлн мой не страшила.

4) Прочитать наизусть понравившееся стихотворение. Найти в нём признаки романтического произведения. 5) Из материалов путеводителей составить маршрут путешествия по байроновским местам. (В качестве иллюстраций использовать стихи поэта). 6) Подготовить Визитную карточку поэта.

7) Подобрать вопросы для интервью с поэтом. О чём бы вы хотели его спросить? 8) Составить схему взаимовлияния

---

трёх направлений в литературе (классицизм, сентиментализм и романтизм) и представить её на доске (слайде).

Учащиеся выступают с заданиями (Время для выступления определяется заранее).

**Работа над выразительным чтением стихов :**

1) «Душа моя мрачна...» - подготовленный ученик читает на языке оригинала.

**Задача учащихся:** обратить внимание на звучание байроновских стихов, попытаться описать те чувства, которые передает стихотворение. Обратить внимание на интонацию, на логические ударения в стихе, на акцент, мелодику...

*Вопрос:* Какое настроение передает автор в стихотворении? Удалось ли, на ваш взгляд, чтецу передать настроение стихов?

*(Дополнительный вопрос:* Каков сюжет стихотворения?)

- Шедевр Байрона «Душа моя мрачна...» входит в цикл стихотворений, созданных по мотивам библейских легенд. Сюжет таков: Объятый безумием царь Саул призывает к себе юного певца Давида, чтобы он развеял тоску своего владыки. Душа героя истерзана скорбью, она глубока, мрачна и сурова).

2) Чтение этого же произведения в переводе М. Ю. Лермонтова.

(Задание к стихотворению: выбрать ключевые слова, которые описывают настроение героя, назвать их).

*Учитель:* Этот перевод считается одним из лучших. Именно благодаря переводу Лермонтова стихотворение стало известно в России. Юному Лермонтову очень близки переживания и настроения лирического героя стихотворения. Русский поэт находил в нем созвучие своим чувствам и мыслям.

Нужен был безупречный, истинно лермонтовский слух, чтобы различить в трагических стихах английского поэта неугасающую мечту о великих свершениях, ожидание великого счастья – и в служении вольности, и в творчестве, и в любви.

М. Ю. Лермонтов передал все эти свойства байроновского стиха в своём замечательном переводе. Русский поэт писал: «У нас одна душа, одни и те же муки».

---

*Ученик:* Стихотворение передает впечатление бездонной глубины души, невыносимой тяжести, которая на нее давит, ощущение печали. Тема задана в первой же строке, и драматизм повествования усиливается, возрастает и достигает кульминации в последних строфах:

Пусть будет песнь твоя дика. Как мой венец  
Мне тягостны веселья звуки!  
Я говорю тебе: я слез хочу, певец,  
Иль разорвется грудь от муки.  
Страданиями была упитана она,  
Томилась долго и безмолвно;  
И грозный час настал – теперь она полна  
Как кубок смерти, яда полный...

*Учитель:*

А кто ещё из поэтов делал переводы стихов Байрона? Назовите их.

Учащиеся (называют по цепочке): Лучшими переводчиками произведений Байрона были В. Жуковский, М. Лермонтов, И. Козлов, А. Плещеев, Л. Мей, А. Блок, В. Вересаев, К. Бальмонт, С. Маршак.

*Учитель:*

Французский писатель – философ Морис Бланшо написал в своём эссе

«О переводе»: «Понимаем ли мы, чем обязаны переводчикам? Не уверен...» Он говорил о труде уникальном – проникновении в самую душу автора.

**Работа в группах (Выступление с домашними заданиями):**

*Учитель:* Выполненные задания следует презентовать. В помощь вам – книги, справочники, иллюстрации и материалы к уроку.

Темы: 1) «Влияние романтизма на европейскую поэзию XIX века»,

2) «Романтики в музыке, их влияние на поэзию», 3) «Влияние романтизма на изобразительное искусство», 4) «Классицизм и сентиментализм в литературе, их

---

взаимодействие с романтизмом », 5) «Жанры лирики в начале XIX века», 6) «Становление Байрона как поэта».

*Примерные ответы:*

1) Романтизм, отразивший наиболее остро все важнейшие события жизни Европы, нашёл такие формы самовыражения, которые не могли не задеть умы и сердца людей. Первым европейским поэтом-романтиком называют немецкого поэта Генриха Гейне. Но его поэзия носит характер созерцательный, мистический, в его стихах - мечты, переживания. Новые черты вносит в романтизм Вальтер Скотт, рисуя образы благородных разбойников. Наиболее полно развивает принципы романтизма Байрон. Именно с его поэзии начинается шествие романтизма не только в Англии, но и во всей Европе. – Приводятся примеры произведений. Читают наизусть понравившиеся стихи поэтов-романтиков: В.Жуковского, А.Мицкевича, Г.Гейне, М.Лермонтова, А.Пушкина.

2) Музыка для поэтов-романтиков была самым близким видом искусства,-

лишь она способна передать чувства, переживания, донести их до сердец людей. Часто композиторы романтики вдохновляются поэзией романтизма и создают музыку на данные произведения. Рассказ о творчестве композиторов «Венской школы» Ф.Листе, Ф.Шуберте, польском композиторе Ф.Шопене. Ученица музыкальной школы иллюстрирует рассказ исполнением отрывка из вальса Ф.Листа «Си бемоль мажор».

Об особом влиянии музыки на поэтов-романтиков говорят, обращая внимание на личность последнего из европейских классицистов Людвиг ван Бетховена. Его нельзя назвать чистым классицистом, т.к. по своему темпераменту и мировосприятию он не укладывается в рамки классицизма. Композитор говорил: «Музыка должна высекают огонь из людских сердец». - Приводятся примеры произведений, используются иллюстративные материалы.

*Учитель:* Какова связь мировоззрения Бетховена и Байрона?

---

(Оба выражают протест против реакции, наступившей после Великой Французской революции, оба – бунтари, оба – страстные борцы за справедливость и свободу . В поэзии Байрона, в музыке Бетховена – глубокие чувства, стремительный порыв! Оба полны больших замыслов. Наполеон был кумиром для Байрона и для Бетховена. Байрон посвятил ему несколько поэтических произведений. Бетховен написал 3-ю Симфонию и посвятил ее Наполеону. Но, узнав об истинных настроениях полководца, разорвал лист с посвящением и назвал её «Героической». Теперь она посвящена не завоевателю, а народу, готовому встать на борьбу. — Прослушивается фрагмент из произведения Бетховена).

3) Среди художников и скульпторов обращают внимание на такие имена: Каспар Давид Фридрих(1774-1840)-представитель раннего немецкого романтизма. Его пейзажи носят глубоко одухотворённый, часто меланхолически-созерцательный характер. – Эжен Делакруа. – М.Чюрленис-И.Айвазовский...).

## **V . Обобщение изученного.**

### *1. Беседа.*

В чём, по-вашему, проявилась индивидуальность Байрона как личности и как поэта?

Какой след оставил Байрон в европейском романтизме?

На развитие каких искусств повлияло творчество великого английского поэта?

3. *Презентация (электронная): просмотр слайдов, комментарий к ним:*

Слайды 1-2: портрет Байрона, эпитафия: «И вечно буду я войну вести словами...».

Слайды 3-5: Лондон-родина поэта. Шотландия- родина предков. Харроу, Кембридж.

Слайд 5: картина Э.Делакруа «Свобода на баррикадах». - Великая Французская революция.

Слайды 7-10: романтизм в музыке. Романтизм в живописи.

---

Слайд 8: скульптурный портрет Бетховена, высказывание о роли музыки.

Слайд 9: «Чувствовать простор, видеть небо, низко бегущие тучи, гнущиеся под ветром деревья, беспокойно летающих птиц, звуки набежавшей грозы - потребность романтика-поэта, романтика-композитора».

Слайд10: о поэзии Байрона, о музыке Бетховена.

Слайд 11: романтическая личность (черты).

Слайд12: два мира в лирике романтизма, Основные жанры романтической лирики.

Слайд 13: о месте Байрона в европейской поэзии.

Слайд 14: о влиянии творчества Байрона на поэтов других стран.

Слайд15: мировое значение поэзии Байрона.

**VI. Подведение итогов урока. Оценивание работы на уроке.**

*Слово учителя:*

Итак, подводим итог нашей работы. (Приём «Микрофон»): «На сегодняшнем уроке мы повторили...»(учащиеся продолжают начатую фразу),

«Мы ознакомились...», «Мы совершили виртуальное путешествие...», «Мы дали определение...», «Мы услышали...», «Мы узнали...».

*Слово учителя:*

Говорить о поэзии Байрона в отрыве от его личности невозможно. Поэт вынужден был создать собственный мир - со своими законами, и жить по ним. Его внутренние законы значили для поэта больше, чем мнение толпы. Вначале мир влиял на него, затем он стал влиять на мир.

Писателю-романтику нужна свобода творческого самовыражения.

Прощаясь с родными краями и могилами своих предков, поэт писал:

Ваша слава незыблема. Спите спокойно:

Ваш потомок клянётся её не ронять.

Хочет жить он, как вы, и погибнуть достойно,

---

И свой прах с вашим доблестным прахом смешать.

**VII. Домашнее задание:**

Сочинение-эссе на тему: «Байрон – поэт и герой».

**В. П. Царёва**

**СТУДЕНТЫ БЫЛЫХ ВРЕМЕН:  
М.ЛОМОНОСОВ И Н.ДОБРОЛЮБОВ**

*В статье рассматривается творчество студенческого периода двух деятелей русской культуры М.Ломоносова и Н.Добролюбова.*

***Ключевые слова:** патриотизм, реформа, ода, публицистика, смысл.*

*У статті розглядається творчість студентського періоду двох діячів російської культури М.Ломоносова та М.Добролюбова.*

***Ключові слова:** патріотизм, реформа, ода, публіцистика, смисл.*

*This article tells about student period of two figures of Russian culture M. Lomonosov and N. Dobrolyubov.*

***Keywords:** patriotism, reform, the ode, essay, meaning.*

Нынешний год юбилейный. В этом году исполняется 300 лет со дня рождения М.В.Ломоносова (1711-1765) и 175 лет со дня рождения Н.А.Добролюбова (1836-1861). Хотя Д.Толкиен остроумно высказался по поводу так называемых круглых дат, и с ним трудно не согласиться, но в данном случае по целому ряду причин хочется присоединиться к традиции. Студенческие годы в жизни обоих деятелей русской культуры сыграли огромную роль. Именно тогда началось их словесное творчество.

Михаил Ломоносов – девятнадцатилетний сын зажиточного архангельского государственного крестьянина тайно ушел из дома в Москву, чтобы в течение одиннадцати лет основательно учиться, несмотря на сословные препятствия. Чтобы поступить в Славяно-греко-латинскую академию, он представился дворянским сыном. Ни «несказанная бедность», ни насмешки учеников-первоклассников, с которыми он начал

---

изучать латинский язык, не помешали ускоренно и успешно освоить девятилетнюю программу за четыре года. Перед ним открывалась перспектива четырехлетней учебы богословию, которой Ломоносов предпочел участие в намечавшейся географической экспедиции 1734 года в качестве ученого священника, назвавшись при этом сыном холмогорского священнослужителя. Перед посвящением его в духовный сан обнаружился двойной обман, о чем он на допросе дал показание о своем истинном происхождении: «дворцовый крестьянский сын», к тому же, как оказалось, числящийся с 1731 г. в бегах. Но несмотря на эти обстоятельства и благодаря заступничеству Ф.Прокоповича, М.Ломоносов был прощен и остался в числе студентов академии. Он просит начальство отправить его в Киев для изучения философии, физики и математики, и с конца 1734 г. до начала 1735 г. он несколько месяцев учится в Киево-Могилянской академии, где знакомится с древними рукописями, на которых оставляет свои пометы. Украинский исследователь Н.Е.Крутикова обобщила наблюдения предшественников и показала продуктивность пребывания М.Ломоносова в Киеве [1, с. 18 – 25]. Он ознакомился с рукописным курсом поэтики Ф.Прокоповича, написанном на латинском языке, пополнил свой багаж пословиц и поговорок. Однако один из современных биографов М.В.Ломоносова пишет о не прочитанной пока досконально странице его тогдашнего жизнеописания [2, с. 22]. Существует устойчивое мнение, что из-за схоластики, господствовавшей в Киево-Могилянской академии, он не захотел в ней продолжать образование. Е.Р.Дашкова в своих «Записках» вспоминает о своем посещении древнего города в 1768 г. и восхищается его культурой: «В Киеве давно уже были академия и университет, в которых несколько сот студентов обучались даром. В мое время еще существовал у них обычай петь каждый день под окнами богатых обывателей псалмы и духовные стихи; их за это щедро награждали, а они отдавали деньги своим наставникам. Наука проникла в Киев из Греции задолго до ее появления у некоторых европейских народов, с такой готовностью называющих русских варварами. Философия



---

Ньютона преподавалась в этих школах, в то время как католическое духовенство запрещало ее во Франции» [3, с. 72 – 73]. Этой оценке женщины, вставшей вскоре во главе двух академий в России, можно поверить. Но Киев и Москва – столицы в прошлом, а ныне провинциальные города, поэтому направление способных студентов в Петербургский академический университет воспринимается как огромная удача. Однако М.Ломоносов и его товарищи оказались в столице без всякой материальной поддержки, "находились без учения" с конца 1735 г. до осени 1736 г., когда его с двумя студентами направляют в Германию в Марбургский университет для изучения химии и горного дела, но инструкция, данная студентам, содержала рекомендации также «учиться естественной истории, физике, геометрии и тригонометрии, механике, гидравлике и гидротехнике...». Ломоносов к тому же самостоятельно занимается математикой. Три счастливых года вместили в себя интенсивный труд, студенческие пирушки, встречу с любимой девушкой Елизаветой-Христианой Цильх, которая станет его женой.

Позже, в 1912 г. студент Б.Л.Пастернак будет в течение летнего семестра изучать философию в стенах этого университета и посвятит Марбургу исполненное экспрессии стихотворение о драматической странице своей биографии. В «Охранной грамоте» (1931) он писал о своем восприятии городской готики и реконструировал прошлое: «Вдруг я понял, что пятилетнему шарканью Ломоносова по этим самым мостовым должен был предшествовать день, когда он входил в этот город впервые, с письмом к Лейбницеvu ученику Христиану Вольфу, и никого еще тут не знал. Мало сказать, что с того дня город не изменился. Надо знать, что таким же неожиданно маленьким и древним мог он быть уже и для тех дней. И, повернув голову, можно было потрястись, повторяя в точности одно, страшно далекое, телодвижение. Как и тогда, при Ломоносове, рассыпавшись у ног всем сизым кишением шиферных крыш, город походил на голубиную стаю, замороженную на живом слете к сменной кормушке» [4, с. 57 –

---

58]. Входя в мир немецкого города, молодой человек несет в себе память о культурных ценностях своего отечества. Теперь в Марбурге улица, на которой жил студент Б.Пастернак, носит его имя. Но вернемся к Ломоносову и его товарищам.

По распоряжению Академии студенты для изучения горного дела переезжают в город Фрейберг, где в течение нескольких месяцев М.Ломоносов изучает, кроме горного дела, еще минералогию и металлургию. Он спускается в шахту, знакомится с работой заводов, фабрик, солеварен. Отношения М.Ломоносова с наставником складываются драматично, и он вынужден скитаться по городам Германии и Голландии в поисках поддержки для возвращения на родину. А по прибытии в Россию он, специалист с хорошими рекомендациями, числится еще в течение полугода как «господин студент» до начала 1742 г. В 1745 г. ему будет присвоено звание профессора, а в 1748 г. М.Ломоносов будет объявлен беглым крестьянином. В 1753 г. он получит статус потомственного, а не личного дворянина и имение с 211 крепостными душами.

М.В.Ломоносов в отчете о своих трудах студенческого периода в конце жизни записал в разделе о поэзии: «1). Будучи еще в Германии, послал в Россию правила стихотворения ... 2) Собрал великую часть рифмологии российской...» [5, с. 433]. Из Фрейберга было прислано "Письмо о правилах российского стихотворства", в котором были сформулированы закономерности «сродные нашему языку и свойственные» [5, с. 427]. К нему были приложены перевод французской оды и своя ода «На взятие Хотина». Он не сослался на трактат предшественника, выпускника Сорбонны В.К.Тредиаковского, хотя в тексте присутствует множество намеков на его «Краткий и новый способ к сложению стихов российских». М.В.Ломоносов завершил процесс реформирования русского стихосложения, что было деянием колоссальным по своим последствиям. Поэтический талант ярко проявился в оде, славившей храбрость русских солдат при взятии крепости. Попытка оды была и у В.Тредиаковского «На взятие Гданска» (1734), начинавшейся словами:

---

Кое трезвое мне пианство  
Слово дает к славной причине?  
Чистое Парнаса убранство,  
Музы! не вас ли вижу ныне?

М.Ломоносов, вдохновленный известием о победе соотечественников, пишет «Оду блаженныя памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» и начинает свое произведение аналогично:

Восторг внезапный ум пленил,  
Ведет на верх горы высокой,  
Где ветер в лесах шуметь забыл;  
В долине тишина глубокой.

Изображение вдохновения в виде восхождения на гору – поэтический древнегреческий образ, воссозданный ямбом, наиболее соответствующим размером, по мнению поэта, избранному жанру: «Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимаясь тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах, что я в моей нынешней и учинил» [6, с. 28]. При этом студент – естественник, формулируя закономерности русского стихосложения, сопоставляет его с итальянским, польским, немецким. В оде он, используя парафразы, вспоминает Героев отечества, незримо присутствующих среди сражающихся, Ивана Грозного и Петра I: «Не зрит их око, слух не чует». Обычно упоминались в подобной ситуации канонизированные князья Борис и Глеб, а молодой поэт обращается к образам светских правителей авторитарного толка. И.И.Дмитриев во "Взгляде на мою жизнь" писал о детском впечатлении от вдохновенного чтения отцом этой оды вечером великой субботы: «Слушая первую строфу, я будто перешел в другой мир ... , расторг пелены детства, узнал новые чувства, новое наслаждение и прельстился славой поэта» [7, с. 274]. Если И.Дмитриев

---

испытывал чувство священного благоговения при чтении этого произведения, то ироничный ученик М.В.Ломоносова И.Барков использовал сквернословие и эротику для борьбы с классицистическим пафосом и схемой торжественной оды учителя и его последователей. Ломоносовский трактат и ода обидившимся В.Тредиаковским были положены под сукно, и ода была опубликована через двенадцать лет, а «Письмо» увидело свет спустя тридцать девять лет.

В самом начале семидесятых годов XVIII века Н.И.Новиков в «Опыте исторического словаря о российских писателях» представил биографию М.В.Ломоносова, в которой подчеркивается его врожденная склонность к чтению книг. «И как по случаю попался ему псалтир, преложенная в стихи Симеоном Полоцким, то, читав оную многократно, так пристрастился к стихам, что получил желание обучаться стихотворству ... Слог его был великолепен, чист, тверд, громок и приятен ... не только в России, но и в иностранных областях ... он почитается в числе наилучших лириков и ораторов» [8, с. 284].

Бывший студент юридического факультета Лейпцигского университета (1767-1771) А.Н.Радищев, описавший идейные искания и бунт учащихся против майора Бокума в «Житии Федора Васильевича Ушакова» (1789), характеризовал этот период своей жизни как одну из знаменитейших эпох жизни. В «Письме к другу, жительствующему в Тобольске по долгу звания своего» (1782), адресованном бывшему сокурснику по поводу открытия памятника работы Э.М.Фальконе, который позже будет назван «Медным всадником», А.Н.Радищев упрекает Петра I в игнорировании частной вольности. Он в финале своей многострадальной книги «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) помещает «Слово о Ломоносове», авторство которого приписано персонажу. Восхищенный потомок размышляет о гении и предлагает сплести «венец насадителю русского слова», которого «упорное прилежание в учении языков сделало ... согражданином Афин и Рима», пожирающим красоты древних витий и стихотворцев.

---

А.Н.Радищев считает, что знание немецкой поэзии и ее благозвучие могли стать побудительным мотивом для постижения благогласия русского языка и формулирования «правил стихотворения». А по поводу оды на взятие Хотина он пишет: «Необыкновенность слога, сила выражения, изображения, едва не дышащие, изумили читающих сие новое произведение» [9, с. 205]. Осуждая поэта за следование «обычаю ласкати царям», за многословие, писатель сопоставляет его влияние, называя учителем в слове, с действиями руки всемогущей, создающей мир. И чеканно завершает: «В стезе российской словесности Ломоносов есть первый» [9, с. 213]. Друг и соратник А.Н.Радищева П.И.Челищев вскоре после его ареста и ссылки в Сибирь отправился на родину М.В.Ломоносова и поставил деревянный памятник, на сохранившейся гравюре которого отражено многообразие свершений великого человека.

В 1802 г. Н.М.Карамзин в «Пантеоне российских авторов» выстраивает историческую перспективу развития литературы и подчеркивает, что в отличие от образованного, но не имевшего способности писать В.К.Тредиаковского, М.В.Ломоносов, «рожденный под хладным небом ...с пламенным воображением ... сделался отцом российского красноречия и вдохновенного стихотворства ... Современники могли только удивляться ему; мы судим, различаем и тем живее чувствуем его достоинство. Лирическое стихотворство было собственным дарованием Ломоносова ... оды его будут всегда драгоценностию российской музыки. В них есть, конечно, слабые места, излишности, падения; но все недостатки заменяются разнообразными красотами и пиитическим совершенством многих строф. Никто из последователей Ломоносова в сем роде стихотворства не мог превзойти его, ниже сравняться с ним» [10, с.71 – 72]. В.Г.Белинский с этой одой связывал начало русской литературы. Например, Н.А.Полевой считал, что заслуга Ломоносова состоит в том, что он совершил переход от чисто схоластической эпохи к латинофранцузской, но «горько жалел на смертном одре о своей жалкой участи – первого

---

ученого и стихотворца в отечестве». Историк С.М.Соловьев в конце XIX в. писал о том, что современники не дождались от филолога В.К.Тредиаковского того, что «было получено от студента, занимавшегося за границею горным делом». Поэт В.Ф.Ходасевич сопоставил появление произведения с рождением ребенка: «... первый звук Хотинской оды / Нам первым криком жизни стал». Исследователь В.И.Кулешов, развивая суждение В.Г.Белинского, на вопрос об истоке русской критики отвечает: «Именно 1739 год следует считать началом новой русской литературы и русской литературной критики» [11, с. 13].

Уже студенческий период в жизни М.Ломоносова можно охарактеризовать словами писателя С.Б.Рассади́на как эпоху винчианской разносторонности. Знаменитое письмо студента и его произведение определило судьбу русской поэзии, литературы и критики.

Творчество Н.А.Добролюбова связано со вторым этапом развития демократических взглядов на динамику общественного развития в России середины XIX века, которые предполагали революционный путь как единственно возможный для воплощения идеала справедливого общества. Н.Г.Чернышевский, Н.А.Добролюбов, Д.И.Писарев и их единомышленники воспринимали исторический процесс через призму индивидуальности, стремясь сформулировать идею всеобщей истории, которую призваны проповедовать личности, овладевшие передовой социальной научной теорией. Вслед за деятелями эпохи Просвещения они рассматривали литературу как идеальный способ распространения своих идей, которые являются двигателями истории.

Учащиеся молодые люди в основной своей массе вели себя достаточно смиренно. Достаточно вспомнить студента-медика В.И.Даля, писавшего впоследствии о времени учебы в Дерптском университете (1826-1829), называя его укромным и заветным приютом в Юрьеве, как о годах, протекших в безмятежном и бескорыстном рвении усвоить науку, о золотом

---

веке и времени восторга: «Бог видел дела и помышления наши; не было в нас ни одной преступной, ниже грешной мысли; политических прений чуждались мы гораздо более, чем загадочных жителей луны и планет; ложились с молитвою и вставали с новыми силами, с новыми надеждами, с крепкою волею посвятить все силы, все душевное состояние свое на благо ближних, на службу царскую, на пользу отечества...» [12, с. 111]. Восприятие своего юношеского жизненного опыта он дает через призму деяний декабристов и идей высказываемых молодыми людьми последующих поколений. Можно отметить, что в период нижегородского десятилетия В.И.Даля благодетельствованный им начинающий писатель П.И.Мельников (Андрей Печерский), уточнив сведения Н.А.Некрасова о материальном положении семьи будущего критика, был прихожанином отца Н.Добролюбова. Именно этот город с его самобытной культурой стимулировал как собирательство фольклорных текстов, так и самостоятельное творчество. А *alma mater* В.Даля он позже вспоминал иронически, характеризуя сочинения графа В.А.Соллогуба как светского писателя определенного типа. Н.Добролюбов высказывает предположение о том, что поверхностное образование получено этим господином в Дерптском университете (он действительно закончил его в 1834 г.). Это учебное заведение стало объектом насмешки деятелей левого толка из-за аполитичной атмосферы в нем. А ведь совсем недавно студент Иван Тургенев в 1835 г. плакал, обнявшись с Тимофеем Грановским, над книжкою стихов В.Г.Бенедиктова, о чем он вспоминал через двадцать лет.

Каждого прикасающегося к личности и творчеству Н.А.Добролюбова поражает интенсивность и плодотворность его деятельности, истоками которой являются его представления о собственном предназначении, близкие гоголевским мечты о поприще, и, возможно, какую-то роль в этом сыграл конфликт с отцом, который будучи протоиереем богатого прихода в Нижнем Новгороде, считал тягу сына к сочинительству никчемным занятием. Жизнь послала ему серьезные испытания:

---

сиротство и ответственность за младших сестер и братьев, болезнь и очень короткий жизненный путь – 25 лет.

Основательное домашнее образование, энергичное самообразование во время учебы в нижегородском духовном училище, а затем в семинарии (например, в течение только одного года тринадцатилетний мальчик прочитал 411 книг) определяют его лидирующее положение. Перед поступлением в семинарию среди учащихся ходили недоброжелательные слухи о Н.Добролюбове как о молодом человеке, пользующемся привилегированным положением, а затем на смену им распространились сведения о нем как об усердном читателе Карамзина, последнее обстоятельство вскоре подтвердилось. Понять процесс формирования радикальных взглядов будущего критика позволяют выписки "Pro memoria" («Для памяти»), среди которых есть выписки из Ж.-Ж.Руссо, сделанные в 1852 году в Нижнем Новгороде. Пятнадцатилетний юноша фиксирует важные мысли: «Кто я, – говорит Руссо, – кто я? и почему владыка природы нисходит к моим слабостям? Человек в своей краткой жизни есть не что иное, как легкий пар, исчезающий от лучей солнца. Блеск его есть мрачная ночь. Дни его проходят, как тень, которая через минуту скрывается.

Разум – великое слово. Что есть разум? Разум есть путеводитель воли. Его впечатления предшествуют нашим склонностям и желаниям. Итак, утверждение его в истине есть источник и основание правоты сердца. Тогда не только намерения, но и сами помышления наши не уклонились бы от пути законов и добродетели» [13, с. 574]. Авторитет французского мыслителя радикального толка и талантливого писателя оказывается незыблемым, его уроки усвоены очень прочно. Николай пишет стихи, собирает песни, пословицы и поговорки (их он записал полторы тысячи), пишет заметку «О некоторых местных пословицах и поговорках Нижегородской губернии», которая не была напечатана. Он ведет дневник, в котором фиксирует свои наблюдения: и состояние восторга, испытанного им во время церковной службы, угодливость и лесть при встрече его преосвященства, допустившего



---

грубейший выпад против украинцев как нации и самодурство во всех своих проявлениях, тревогу из-за состояния здоровья отца и его недовольство никчемным сочинительством сына.

С 1853 по 1857 гг. Н.А.Добролюбов учится в Петербурге в Главном педагогическом институте в период, получивший название мрачного семилетия и начала нового царствования. Он быстро завоевывает авторитет и в этой среде. Наше представление об учебе тех далеких времен как о процессе угрюмом не совсем верно. Нижегородские семинаристы делали рукописный журнал под красноречивым названием «Ахиня», с 1855 года в институте студенты издают подпольную рукописную газету под названием «Слухи», а Н.Добролюбов является инициатором этих изданий и самым деятельным участником. Он не только лучше всех конспектирует лекции, но и одновременно очень искусно пародирует их. Учащиеся ведут активную борьбу за свои права с администрацией: ведь им приходится жить впроголодь и рисковать здоровьем даже ради посещения Публичной библиотеки. Он упрекает в нерешительности П.А.Вяземского, назначенного товарищем министра народного просвещения. Студент Добролюбов критически относится к преподавателям недостаточно компетентным в своем предмете, увлеченным архаикой, но особенно его возмущает двуличие, деспотизм директора института И.И.Давыдова. Добролюбов с сокурсниками называли его не иначе как Ванькой, а Ф.И.Буслаев, учившийся у него в московский период, вспоминал своего наставника добрым словом. Добролюбов ненавидит мракобесие и лакейство Н.И.Греча, осмелившегося позитивно отозваться о деятельности покойного Николая I. Скрытую оппозицию В.И.Даля по отношению к этой оценке преподавателя Н.Добролюбовым можно увидеть в «Напутном слове».

Он тщательно ищет единомышленников среди студентов не только своего института, но и Петербургского университета. Студент отделения естественных наук университета Д.В.Аверкиев привлекает его живостью и любовью к литературе, но восхищение удачными стихами, прекрасными

---

картинами, ловкими фразами, без углубления в смысл кажется Добролюбову абсолютно нестерпимым, о чем он и делает запись в дневнике от 20 января 1857 г. В лаконичной заметке Д.В.Аверкиева, опубликованной 1 декабря 1861 г. в газете «Русский инвалид» под названием «Русский публицист (Памяти Н.А.Добролюбова)» приведен эпизод, который в деликатной форме свидетельствует об игнорировании Николаем Александровичем церковной службы и короткий, но красноречивый диалог в ответ на предложение почитать "Romanzero" Г.Гейне:

"- А что здесь есть замечательного? - спросил он.

- В каком смысле?

- Разумеется, не в художественном.

Я указал ему" [14, с. 138]. Добролюбов энергично стремится корректировать взгляды своего приятеля, который познакомил его с творчеством немецкого поэта, ставшего впоследствии одним из самых любимых. 25 января 1857 г. в дневнике, сопоставляя себя с сокурсником В.Александровичем, он самокритично отмечает близость, проявляющуюся в неглубоком характере и чрезвычайно деятельном начале. Но подводя итог пишет: «Меня совратить с моей дороги ужасно трудно, тем более что я до сих пор не тратил сил своих на серьезную внешнюю борьбу и в случае нужды могу явиться смелым и свежим бойцом. Кроме того, у меня есть еще шанс: я уже успел себя очень хорошо поставить между людьми, которых уважение мне дорого. Если я сгибну, то они обо мне искренно пожалеют, и перед концом меня не будет мучить мысль, что вот были у меня силы, да не успел я их высказать, и умираю безвестным, без шума и следа...» [15, с. 545 – 546]. Высказывание Добролюбова близко ломоносовским суждениям о готовности беззаветно трудиться на благо родины и о грядущей памяти.

Студент-первокурсник института в 1856 – 1857 гг., а впоследствии провинциальный актер Л.Н.Самсонов вспоминал атмосферу учебного заведения, в котором старшекурсника Добролюбова уже явно считали неблагонадежным: «Я никогда

---

не жил такую полную жизнью, как в этой «клетке». Тогда там были светлые головы...» [16, с. 274]. Студенты свои комнаты называли камерами, так как там и в учебных помещениях производилась слежка за ними, что вызывало недовольство молодых людей. Хотя если мы вспомним эпизод из лицейской жизни А.С.Пушкина – вечернюю пирушку – и ее последствия, о которых вспоминал И.И.Пушин, то поймем, что воспитание в этом закрытом учебном заведении было очень строгим. Вокруг Николая Александровича сформировался кружок близких по духу людей, которые, бедствуя сами, помогали товарищам, ставшим жертвами директорского своеволия и отправленным в сибирскую ссылку.

Хотя Н.А.Добролюбов настойчиво подчеркивает публицистичность как необходимое качество литературных произведений, он умел делать тонкие наблюдения, шутить. Например, в споре с братом драматурга М.Н.Островским по поводу диссертации Н.Г.Чернышевского Добролюбов, защищая труд своего старшего друга, прибегает к руссоистскому аргументу: «...иногда какой-нибудь простой мотив, тощее деревцо на картине, незначащая фраза в повести, плохой, в сущности, стих переносят нас в другие времена жизни и вызывают в душе целый ряд дум и воспоминаний. И чем более обще это впечатление для всех читателей и ценителей произведения – значит тем более общего, человеческого умел уловить художник в своем произведении и тем более возвышается его достоинство...» [17, с. 560 – 561]. Этот фрагмент дневниковой записи от 8 февраля 1857 г. представляет собой развитие знаменитого эпизода из шестой книги «Исповеди» Ж.-Ж.Руссо, связанного с барвинком. Среди авторов, наблюдения которых принимаются через призму собственного опыта, можно назвать и Д.Свифта. Сокурсник Н.Добролюбова Б.И.Сциборский вспоминал о том, как изменились его суждения о человеке во время пребывания в институте от уступчивости и мягкости к более жестким, утверждая, «что не всякое животное на двух ногах и с наружными чертами человека можно назвать человеком, если в

---

нем замечается полнейшее отсутствие отличительных признаков человечности – сознания, разумности и честности» [18, с. 92]. Это суждение близко свифтовскому размышлению о возможности реализации в человеке рационального начала, которая не всегда осуществляется.

Н.Добролюбов фиксирует результаты своей работы с июня по август 1853 года и среди написанного упомянут довольно пространный рассказ "Провинциальная холера", в котором герой для ускорения женитьбы, которой препятствуют родители, придумал хитроумный план имитации болезни, но его затея завершилась смертью невесты. Характеристика матери семейства содержит упоминания о круге ее чтения в девичестве: романы Стефании Жанлис, Франсуа-Гильёма Дюкре-Дюмениля и Анны Радклиф, рекомендованные ей кончившим курс в университете братом. «Ужасы и рыцарство, удары судьбы и неожиданные защитники, замки и подземелья этих романов так противоречили ежедневным хлопотам на кухне, закупкам провизии, шитью и вязанью, к которым постоянно старалась приучить ее мать, что у бедной девочки совершенно закружилась голова и она не шутя сочла себя страдальцею на сем свете...» [19, с. 232]. Лаконичная сюжетная типология сентиментально-дидактических и готического романов соотносится с иронической интонацией, конечно, напоминает аналогичные эпизоды из «Ромео и Джульетты» У.Шекспира и «Евгения Онегина» А.С.Пушкина, но в произведении юного автора звучит мотив судьбы и присутствуют довольно интересные бытовые зарисовки провинциального быта.

В том же году, по мнению исследователей, написан короткий рассказ эссеистского характера, который называется «Кто не сочиняет?». Повальное увлечение сочинительством затронуло даже женщин. Точкой отсчета этого процесса являются времена г-жи Радклиф, которая утвердила брань мужчин как основную тему данного рода авторов. Энергия же юношей напротив направлена на описание «своих *секретов* и *мечт*» (курсив здесь и далее Добролюбова – В.Ц.), сопровождаемых «похвалами вышереченному прекрасному

---

полу... Вот какой-то молодой - и, следовательно, влюбленный человек уж часа три грызет перо и думает над единственным в своем роде заглавием стихотворения: «К идеалу...». По моему мнению, лучше уж в таком случае писать стихи – к одеялу, что, кажется, уже и исполнил какой-то современный великий пиита!» [20, с. 332]. Протест против мелкотемья и патетики выражен в достаточно брутальной форме с использованием каламбура и упоминанием придворного звания В.К.Тредиаковского, имя которого было для многих стало синонимом бездарности. Название произведения другого графомана «*Калач*» объясняется записью в (Дневнике 1857 года) от 13 января о встрече с цензором В.Н.Бекетовым, который поведал об особенностях своей службы. Оказывается он под видом каталогов или басен Жана де Лафонтена мог пропускать запрещенные книги, но при этом строго следовал духу приказа. Н.А.Добролюбов пишет: «На этот раз порадовался я злоупотреблениям, существующим в Российской империи, что со мной случается весьма редко. Бекетов объявил, между прочим, торжественно, что он не имеет убеждения, что нужно пропускать и чего не пропускать. «А сказано, говорит, мне, что нельзя печатать ничего - вот хоть об этом калаче; я все, что будет о калаче, и вычеркиваю... «Отличный человек!...» [21, с. 529]. Так красноречивый фрагмент застольной беседы включается в произведение, комический эффект усиливается за счет употребления слова в названии произведения, напоминая остряне, и позволяет предположить, что рассказ, очевидно, был доработан четыре года спустя. В конце текста он пишет о юноше, пытающемся подражать Н.М.Карамзину, и старательно имитирующем экспромт. Упоминаемые в этих текстах имена писателей воспринимаются как безнадежная архаика, критикуя которую можно обрести новое видение жизни.

Попытки прозаической беллетристики уступают место публицистике отчаянного социалиста каким он себя осознает, учась на последнем курсе. В студенчестве ему пришлось пережить обыск, краткосрочный арест, а перед выпуском сложнейшую ситуацию недоверия и враждебности сокурсников,

---

поверивших директорской версии о поведении Добролюбова во время аудиенции, а не своему товарищу, скорее всего оклеветанному И.И.Давыдовым. Все его работы студенческого периода нуждались в атрибуции, так как печатались либо без подписи, либо под псевдонимами из-за опасности преследования.

Студент с первого курса очень активно включается в научную работу. Этому способствовал профессор И.И.Срезневский, который поручил Н.А.Добролюбову исследование русских пословиц, очевидно, с учетом его довузовских интересов. Он пишет "Заметки и дополнения к сборнику русских пословиц г. Буслаева", в которых демонстрирует глубокое знание паремологии. Комментируя 85-ую страницу буслаевского издания, Добролюбов пишет: «Пословица: все глупым удастся; будь преумная душа, не добудешь ни гроша, - отмечена тамбовскою; но мы помним ее у Ершова, в сказке о Коньке Горбунке: не оттуда ли и взята она? В таком случае не мешало бы отметить» [22, с. 66]. Комментаторы отмечают, что в "Сказке о Коньке - Горбунке" такой пословицы нет, но, возможно, это замечание прольет свет на вопрос об авторстве. В 1834 г. сначала в журнале "Библиотека для чтения" появилась часть, а затем полностью была напечатана написанная хореем сказка студента П.П.Ершова «Конек – Горбунок». Есть свидетельство не очень надежного мемуариста Г.Н.Потанина, бывшего семиклассника симбирской гимназии, дававшего уроки в доме Гончаровых, об атрибуции этого текста другому автору [23, с. 477].

Первокурсник Добролюбов берется за тему, предложенную старшекурсникам, «О Виргилиевой «Энеиде» в русском переводе г. Шершеневича» и успешно справляется с этой работой, демонстрируя прекрасное знание латинского языка. Статья «О поэтических особенностях великорусской народной поэзии в выражениях и оборотах», выполненная в конце первого курса или во время каникул, сначала предполагала обращение к очень объемным «Русским сказкам» В.А.Левшина, которые получили из-за псевдонародности

---

негативную оценку: «дрянь». Позже Н.Добролюбов обратился к изучению «Древних российских стихотворений, собранных Киршею Даниловым» и сформулировал методологические принципы исследования фольклора, детально проанализировал и систематизировал 544 эпитета с определяемыми словами. Студент Московского университета Александр Веселовский (1855-1859) проникся «журнальной атмосферой» в подпольном кружке, в котором тайно читали запрещенных авторов, среди которых был и Н.А.Добролюбов, интерес к творчеству которого мог подводить ученого к идее создания исторической поэтики, рассмотрению эволюции эпитета.

Статья Н.А.Добролюбова «Александр Сергеевич Пушкин» написана в 1856 г. и содержит общие замечания о лирике поэта и вывод, согласно которому поэт отвлек мысль народа «от всего туманного, призрачного, болезненно-мечтательного», обратил «взор народа на дорогу, по которой должны были пройти другие». Он отметил противоречивость и универсализм поэта. А в описании детства поэта просвечивает добролюбовский печальный опыт.

Студенческое сочинение «О Плавте и его значении для изучения римской жизни», само название которого красноречиво свидетельствует о стремлении автора рассматривать творчество драматурга в качестве исторического источника. Отметив компилятивный уровень своей работы, выпускник в предисловии к своей монографии делает краткий и очень яркий обзор славянской истории, близкий чаадаевскому. Он констатирует: «Все у нас делается как-то вдруг, случайно, не вовремя, понимается наполовину, не переваривается, бросается, меняется на новое, которое опять, не выработанное хорошенько, уступает место другой новости, более блестящей или просто – более новой» [24, с. 312]. Полемизируя со славянофилами, он упрекает их в том, что «влияние византийское и татарское считают они русской народностью, а общечеловеческие интересы...величают...наущениями лукавого Запада...» [25, с.314]. Добролюбов доказывает мысль об аналогичности судеб ранней римской литературы и русской культуры.

---

Иронией по поводу горького плача славянофилов пронизана статья «О древнеславянском переводе хроники Георгия Амартола», в котором упоминается гниющий Запад, автор в полемическом задоре утверждает, что "у нас вся литература – перевод...в смысле *передачи своими словами чужих, а не своих мыслей...*" [26, с. 352]. «Дифирамб земле русской» перекликается со знаменитым древнерусским фрагментом «Слово погибели Русской земли» и метонимической трансформацией «Хора на аллегорическое изображение России садом» в книге VII «Собеседника...». Апология «Хороша наша Русь православная!», воплощенная в образе крепкого дерева, сменяется едкой иронией: «Только русский топор, да всесветный огонь, да червь подземельный могут разве повредить исполинскому дереву» (27, с. 488). Здесь можно предположить, что Добролюбов развивает образ поэта-декабриста А.И.Одоевского «Из искры разгорится пламя», а также создает новые, ставшие идеологическими клише впоследствии: топор, искра, пожар. Ф.М.Достоевский в повести «Село Степанчиково и его обитатели» заставит своего персонажа куражащегося Фому Фомича Опискина вести дознание по поводу искры небесного огня, но метафора оживет в названии газеты, а затем воплотит атмосферу гражданской войны в «Двенадцати» А.А.Блока: «Мы на горе всем буржуйам / Мировой пожар раздуем...». В сознании юноши это соотносится с многочисленными европейскими революциями 1848 – 1849 годов, концом правления Николая I, наблюдаемым чинопочтанием в среде духовенства, началом правления Александра II, невозможностью упоминать имя В.Г.Белинского.

Первая критическая статья Добролюбова, опубликованная в журнале «Современник» в 1856 г., называлась «Собеседник любителей русского слова». Е.Р.Дашкова редактировала издание и гордилась тем, что в нем печатаются «только одни подлинные российские сочинения». Эта работа заинтересовала И.С.Тургенева. Советский исследователь в начале перестройки писал: «В статье обращено внимание прежде всего на факт, что императрица выступает в роли



---

историка России. Она отводила много времени изучению отечественной истории и сама писала. Сам по себе этот факт значительный, так как после Петра I на русском престоле оказывались совершенно невежественные управители. Автор с видимым удовлетворением отмечает: «Зная всю важность наук исторических, Екатерина II сама принялась за историю и в своем труде дала образец своих воззрений на то, каким путем должны развиваться в России исторические знания» ... Добролюбов придавал исключительное значение историческому образованию и считал, что элементарное ознакомление с ходом исторического развития народа и государства само по себе означало многое для умственного обогащения интеллигенции и молодежи в особенности... Добролюбов приводит те мотивы, которыми руководствовалась императрица, формулируя те или иные положения. Мотивы выглядели так: сказать правду о прошлом России и не унижить ни нацию, ни государство... Добролюбов... ограничивается констатацией того, что просвещенная повелительница не только высоко ставила исторические познания, но считала, что без знания истории не может быть правильного понимания задач страны и потребностей времени. Столь высокое отношение к истории, видимо, было причиной того, что Екатерина самостоятельно написала учебник русской истории для внуков... Добролюбов хорошо знал, что «на троне» история занимала почетное место, что важно для его времени ... статья ... далека еще от критического и развернутого анализа внутренней политики правительства...» [28, с. 102 – 103]. Почти растворяясь в материале исследования, Н.А.Добролюбов, кроме уточнения некоторых филологических позиций, сопоставления вариантов текстов, которые оценивает чаще всего с сущностной точки зрения, пытается понять механизм использования истории для формирования императрицей собственной идеологической модели. Нужно отметить, что добролюбовская оценка законодательной деятельности императрицы намного мягче суждений студента юридического факультета Казанского университета Л.Н.Толстого, получившего на экзамене в 1845 г.

---

неудовлетворительную оценку и индивидуальное задание по сопоставлению «Наказа» Екатерины II и «Духа законов» Ш.Монтескье. Современный английский исследователь соглашается с суровым вердиктом русского студента Л.Толстого по поводу увлечения императрицы длинными историческими очерками: «Ее исторические изыскания отмечены добросовестными попытками отличить факты от легенд и предназначены для широкой публики, даже для детей, а не для специалистов. Тем не менее они крайне наивны и следуют по найденному пути оправдания абсолютизма» [29, с. 203].

По рекомендации профессора-латиниста Н.Добролюбов становится учителем словесности дочери помещика А.Н.Татаринова Наташи. Новоиспеченный наставник, еще не видя свою ученицу, уже примеряет на себя роль Сен-Пре или П.Абеяра. Самопознание играет очень важную роль в мире Добролюбова: «А между прочим, тревожное состояние души моей выразилось вчера очень оригинальным образом. Еще с утра на лекции Срезневского по поводу какого-то слова его, совершенно ничтожного, у меня вдруг родился целый ряд идей о том, как можно бы и как хорошо бы уничтожить это неравенство состояний, делающее всех столь несчастными, или, по крайней мере, повернуть все вверх дном: *авось* потом *какая-нибудь* получше устави́тся все...Этот странный порыв, конечно, скоро был успокоен хладнокровным рассуждением, доказавшим, что подобное намерение глупо. Но все-таки в душе осталось чувство, что надо же делать,если делать, что нечего сидеть сложа руки» [30, с. 522]. Учительство Добролюбова предполагало «мало-помалу разрушать авторитеты в душе ребенка» [31, с. 562]. Бывшая ученица оставила подробные воспоминания девочки-подростка о личности и методике преподавания своего наставника-студента, который стремился на свой лад развить ее повествовательные и умственные способности. Впоследствии Н.А.Татаринова-Островская писала: «Конфузилась я его больше других учителей – он меня запугал новой для меня манерой учить...

- Я не буду вам толковать о художественных красотах и

---

т.п., – говорил он, – обо всем этом и без меня вы будете много слышать и читать. Я постараюсь выяснить, какая сторона жизни выразилась в таком-то произведении, какие мысли высказал такой-то писатель, были ли вообще у него какие-нибудь мысли» [32, с. 239]. Она вспоминала о том, что в изучении литературы дальше В.А.Жуковского они не пошли, то есть, можно предположить, что основным было ознакомление ученицы со словесностью прошлых веков.

Осмысливая свое детство, он в письме к землячке Е.Н.Пещуровой от 8 июля 1858 г. напишет: «Тоска и негодование охватывают меня, когда я вспоминаю о своем воспитании и прохожу в уме то, над чем до сих пор я бился. Лет с шести или семи я постоянно сидел за книгами и за рисунками. Я не знал детских игр, не делал ни малейшей гимнастики, отвык от людского общества, приобрел неловкость и застенчивость, испортил глаза, одеревенел все свои члены ... Читал я пропасть книг, но что читал - если бы Вы знали! ... Недавно перебирал я свои старинные тетрадки и нашел, что в 13 – 14 лет я не имел ни малейшего понятия о вещах, которые хорошо известны моим теперешним ученикам и даже ученицам» [33, с. 307]. Упоминание об обильном, но беспорядочном чтении ребенка, а затем учащегося духовных учебных заведений звучит косвенным упреком родителям, напоминающим руссоистское взрослое отношение к книгам.

Годы учения и преподавательский опыт дали Н.А.Добролюбову возможность принять активное участие в полемике по проблемам воспитания. В "Очерке направления иезуитского ордена, особенно в приложении к воспитанию и обучению юношества" характеризуется деятельность этой монашеской организации. Между прочим, сестра А.С.Пушкина О.С.Павлищева вспоминала о том, что, «родители вознамерились отдать его в учебное заведение. В то время Иезуитский коллегиум в Петербурге пользовался общою известностью, и первым намерением родителей было поместить его туда, для чего они и ездили в Петербург» [34, с 34]. Добролюбовская апология деятельности членов монашеской

---

организации далекого прошлого иронически соотнесена с порядками в институте. Восхваление иезуитской концепции воспитания как носителей истинного христианства и намеки на порядки в этой области в современной России.

Упоминания о Ломоносове встречаются в ранних работах Н.Добролюбова: он отмечает зависимость первой оды Ломоносова на русскую победу от Гюнтеровой оды на австрийскую победу, приводит «Стихи, сочиненные на дороге в Петергоф, когда я в 1761 году ехал просить о подписании привилегии для Академии, быв много раз прежде за тем же» («Кузнечик дорогой, коль много ты блажен...») как анонимные. Отмечая равнодушие публики XVIII века к книгам и приводя примеры их стоимости, он отмечает, что сочинения Ломоносова стоили 3 р. асс., в то время как сочинения А.П.Сумарокова - 17 р., а «Сказка о царевиче Хлоре» Екатерины II – 15 к. Н.Добролюбов позже упрекнет М.Ломоносова в напыщенном воспевании бранных подвигов.

Н.А.Добролюбов считал себя продолжателем дела В.Г.Белинского, подписав одну из своих работ именем Анастасий Белинский, что означало воскресший критик. Исключенный в 1832 г. с третьего курса словесного факультета Московского университета за написание пьесы антикрепостнического содержания двадцатитрехлетний Виссарион Белинский в статье «Литературные мечтания» в 1834 г. на страницах газеты «Молва» писал о том, что русская литература начинается с Ломоносова и с его именем связал первый из пяти периодов ее развития. Писатель В.В.Розанов в статье 1892 г. «Три момента в развитии русской критики» связал с именем Белинского эстетический, а с именем Н.А.Добролюбова исторический этап в развитии русской критической мысли. А в 1902 году он писал: «Что касается Добролюбова, то я его всего и неоднократно читал с одинаковым увлечением в его серьезных статьях, начиная с обозрения «Собеседника любителей российского слова» и кончая шуточными стихами Конрада Лилиеншвагера («Свисток»). Не могу определить, чему я у него научился, но

---

удовольствие чтения всегда было, как и согласие со взглядами, впрочем отнюдь не открывавшими мне чего-нибудь нового» [35, с. 537 – 538]. Нужно иметь в виду, что сила воздействия печатного слова 50 - 60-х годов XIX века была уникальной. Например, юрист, философ, историк, идеолог русского либерализма Б.Н.Чичерин писал об определяющей роли журналиста М.Н.Каткова, о его власти и влиянии на политическую и культурную ситуацию в России [36, с.122 – 128].

Деятельность Н.А.Добролюбова характеризуется неутомимым поиском смысла, страстным желанием обновления жизни в стране, нетерпимостью по отношению к лицемерам всех мастей, определяющим политику в государстве, стремлением разбудить народ к активному участию в жизни страны. Он последовательно проводит принцип аналогии: обращаясь к архаическим темам, Добролюбов находит точки соприкосновения с современными ему явлениями. Ключевым словом в текстах Добролюбова и в его устных высказываниях, по свидетельству современников, является «смысл». Рационалистическое начало и его возможности интересовало многих его современников. Например, Ф.И.Буслаев размышляет об обретениях и утратах в области языка, превращающегося в условный знак в процессе эволюции мысли, а вчерашний студент-филолог А.А.Потебня в 1862 г. издаст свою книгу «Мысль и язык».

Итогом деятельности Н.А.Добролюбова было разрушение сложившегося талантливого коллектива журнала «Современник», во всяком случае, он принял в этом участие, как и в приближении даты отмены крепостного права. Предложенный им прагматический аспект восприятия литературы оказался не очень плодотворным для последней четверти XX и начала XXI века. Например, исследователь русской сатиры XVIII века Ю.В.Стенник пишет о том, что оценка критика неисторична, так как он «практически игнорировал специфику эстетического сознания XVIII в., требуя от литературы той эпохи решения таких вопросов, которые

---

перед ней и не могли стоять». Красноречив самый характер цитирования: «Эти документы так хорошо написаны, что иногда думается: не подлинные ли это» [37, с. 16 – 17].

В статье российского исследователя Ф.Кузнецова сближаются имена обоих деятелей русской культуры: «Мы наследуем ту патриотическую традицию, которая была представлена Ломоносовым и Радищевым, Пушкиным и Гоголем, Белинским и Герценом, Чернышевским и Писаревым, Салтыковым-Щедриным и Некрасовым, Достоевским и Толстым, Чеховым и Горьким. В этой плеяде Добролюбов занимает чрезвычайно значительное место» [38, с. 62]. За период с 1862 по 1912 гг. собрание сочинений Н.А.Добролюбова издавалось 9 раз. Д.Галковский в «Бесконечном тупике», характеризуя издательскую политику начала XX века, отмечает, что к этому времени еще не были изданы полные собрания сочинений выдающихся российских философов, в то время как «упорно считаемого за философа Добролюбова» и его единомышленников публиковали очень щедро, хотя их «надо уже в противогазе читать». Он даже высказывает предположение о том, что Н.А.Добролюбов мог быть марионеткой в руках царской охраны.

Ломоносов и Добролюбов наглядно демонстрируют общность исканий интеллигентов первого поколения, отказавшихся от отцовского опыта. Их объединяет критическое отношение к деятельности предшественников, энергичное обретение собственного дела и беззаветная преданность ему. Оба деятеля русской культуры проявляли интерес к фольклору, совершили переворот, стремясь преобразовать искусство и жизнь своего народа, оба напряженно искали, по словам современной писательницы, М.Вишневецкой, свои способы взаимодействия с действительностью. Можно сказать, что они «общее благо» ставили выше собственного, но при этом активно отстаивали индивидуальное достоинство. Они были максималистами, трудились на пределе сил. В условиях доверия к печатному слову, высокой степени его действенности они в большинство своих произведений вкладывали патриотический и

---

социальный подтекст.

В нынешнее время, когда после длительной эпохи сакрализации печатного слова наступила эпоха «гибели богов» прошлого, сформировалось поколение людей, разочарованных в силе слова и недоверяющих ему, опыт прошлого может быть полезен. В усердии многих деятелей современной культуры, стремящихся сделать ее «вменяемой», определить ее функцию как сугубо развлекательную ощущается прискорбная односторонность. Само прикосновение к ценностям и драматическому опыту прошлых веков может быть плодотворным. Оно наглядно демонстрирует потенциал и результат деятельности значительной личности в истории. А сегодня, по словам российского журналиста С.П.Капицы, когда «культуру надо насаждать», поле деятельности для современной интеллигенции открывается просто необъятное.

### Литература

**1. Крутікова Н.Є.** До проблеми «Ломоносов і українська культура» / Ніна Євгенівна Крутікова // Радянське літературознавство. – 1987. – № 5. – С.12-18. **2. Белявский М.Т.** ... Всё испытал и всё проник / М.Т.Белявский. – М.:Изд – во Моск. ун-та, 1990. –236 с. **3. Дашкова Е.Р.** Записки. 1743 - 1810 / Подгот. текста, статья и коммент. Г.Н.Моисеевой; Отв. ред. Ю.В.Стенник / Е.Р. Дашкова. – Л.: Изд – во «Наука». Ленинградское отделение, 1985. – 236 с. **4. Пастернак Б.** Об искусстве. Охранная грамота и заметки о художественном творчестве / Б.Л. Пастернак. - М.: Искусство, 1990. – 369 с. **5.Ломоносов М.В.** Избранная проза / Сост., предисл. и коммент. В.А.Дмитриева; Оформл.М.З.Шлосберга; Портр. М.В.Ломоносова работы Ф.И.Шубина / М.В. Ломоносов. – М.:Сов.Россия, 1986. – 312 с. **6. Русская** литературная критика XVIII века: Сборник текстов / Сост., ред., вступит. ст. и примеч. В.И.Кулешова. - М.: Сов. Россия, 1978. – 459 с. **7. Дмитриев И.И.** Сочинения / И.И. Дмитриев. – М.: Правда, 1986. – 152 с. **8. Новиков Н.И.** Смеющийся Демокрит / Сост., вступ. статья А.В.Западова; Примеч. В.А.Западова; Худож. А.Денисов./ Н.И. Новиков. – М.: Сов. Россия, 1985. – 312 с. **9. Радищев А.Н.**

Путешествие из Петербурга в Москву /А.Н. Радищев. - М., Л.: Худож. лит., 1964. – 69 с. **10. Карамзин Н.М.** Избранные статьи и письма / Составл., вступит. статья и коммент. А.Ф.Смирнова / Н.М.Карамзин. – М.: Современник, 1982. – 126 с. **11. Русская литературная критика XVIII века: Сб. текстов/** Сост., ред., вступит. ст. и примеч. В.И.Кулешова. - М.: Сов. Россия, 1978. – 365 с. **12. Даль В.И.** Полн. собр. соч.: В 10 т. /В.И.Даль. – М.,СПб.: М.О.Вольф, 1898. –Т.VII. – 123 с. **13. Добролюбов Н.А.** Собр. соч.: В 9 т. – М.;Л.:Наука, 1961. – Т.1. – 123 с. **14.Н.А.Добролюбов** в воспоминаниях современников / Н.Добролюбов. – М.: Худож. лит., 1986. – 398 с. **15. Добролюбов Н.А.** Собр. соч.: В 9 т. Т.8. - М.;Л., 1964. **16. Н.А.Добролюбов** в воспоминаниях современников.**17. Добролюбов Н.А.** Собр. соч.: В 9 т. Т.8. **18. Н.А.Добролюбов** в воспоминаниях современников. **19. Добролюбов Н.А.** Собр. соч.: В 9 т. Т.1. **20. Добролюбов Н.А.** Собр. соч.: В 9 т. Т.8. **21. Там же.22. Добролюбов Н.А.** Собр. соч.: В 9 т. Т.1. **23. Потанин Г.Н.** Воспоминания об И.А.Гончарове // Гончаров И.А. Очерки. Литературная критика. Письма. Воспоминания современников / Сост., вступ. статья, прим. Т.В.Громовой. - М.: Правда, 1986. - С. 465 - 483.**24. Добролюбов Н.А.** Собр. соч.: В 9 т. Т.1. **25. Там же.26. Там же.27. Там же.28. Седов М.Г.** Исторические идеи Добролюбова (по материалам русской истории) // Творческое наследие Н.А.Добролюбова. Монография. Отв. ред В.В.Богатов. - Изд -во Моск. ун - та, 1988. - С. 86 - 107.**29. Мадариага де И.** Екатерина Великая и ее эпоха. - М.: Омега, 2006.**30. Добролюбов Н.А.** Собр. соч.: В 9 т. Т.8. **31. Там же.32. Н.А.Добролюбов** в воспоминаниях современников. **33. Добролюбов Н.А.** Собр. соч.: В 9 т. Т.9. - М.;Л., 1964. **34. А.С.Пушкин** в воспоминаниях современников. В 2-х т. Изд. 3, доп. Т.1/ Вступ. статья В.Э. Вацуру. Сост., прим. В.Э. Вацуру, Р.В. Иезуитовой, Я.Л. Левкович и др. – СПб.: Академический проект, 1998.**35. Розанов В.В.** Мысли о литературе / Вступ. статья, сост., коммент. А.Николюкина. - М.: Современник, 1989.**36. Русское общество 40 - 50-х годов XIX в.** Ч.II. Воспоминания Б.Н.Чичерина. - М.:Изд-во МГУ, 1991.**37.**



---

**Русская сатирическая проза XVIII века: Сб. произведений / Сост., авт. вступ. статьи и комментариев Стенник Ю.В. - Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. 38. Кузнецов Ф. Добролюбов и современность // В мире Добролюбова. - М., 1989. - С. 51 - 62.**

**Л. В. Черниенко**

**«Я САМ ИЗБРАЛ СВОЮ СУДЬБУ...»  
(к 75-летию Эдварда Радзинского)**

*Статья посвящена некоторым, наиболее важным, особенностям творчества писателя, который стоял у истоков многих современных явлений в русской драматургии.*

**Ключевые слова:** традиция, авангард, абсурдизм, трагикомедия, бытийное, бытовое, лейтмотив, гендер.

*Стаття присвячена деяким, найбільш важливим, особливостям творчості письменника, який стояв біля початків багатьох сучасних явлень в російській драматургії.*

**Ключові слова:** традиція, авангард, абсурдизм, трагікомедія, буттєве, побутове, лейтмотив, гендер.

*The article tells about some important peculiarities of author's works. They can be considered as the source of many contemporary phenomena in Russian drama.*

**Key words:** tradition, vanguard, absurd, tragedy and comedy, way of life, existence.

Современная драматургия – недостаточно изученный, в сравнении с эпосом и лирикой, род литературы. Проблемы, которые решают литературоведы в наши дни, исследуя пьесы рубежа тысячелетий, многообразны и сложны: жанровая система, именуемая многими «деформированной», «положительно-отрицательный» (М.Горький) тип персонажа, «бесфабульность» сюжета, использование ненормативной лексики, активизация монопес и т.д. В работах М.Громовой, Е.Соколинского, Н.Лейдермана, Е.Стрельцовой, С.Гончаровой-

---

Грабовской, Р.Коломыйца, А.Кургатникова, Е.Сальниковой, И.Цунского эти и другие вопросы анализируются достаточно глубоко и аргументировано, но «белых пятен» еще много. Одно из них – соотношение традиционного и экспериментального в произведениях 90-х годов прошлого века – начала нынешнего.

Обычно, говоря о традиции, обращаются к XIX – первой половине XX столетий. В данном случае речь пойдет о «ближней традиции», о том драматурге, который в 60-е – 80-е годы прошлого века обозначил многие явления, получивших продуктивное развитие в последние 10 -15 лет, об Эдварде Радзинском.

Э.Радзинский – не просто драматург из длинного списка талантливых, куда включают М.Роцина, А.Володина, Л.Зорина, С.Алешина, В.Мережко, А.Галина, Ю.Эдлisa и др. известных авторов. Он **создал свой театр, «театр Радзинского»**, где есть лейтмотивные темы, свои главные жанры, свои типы персонажей, свои формы иронии. Элементы театра абсурда у него легко уживаются с проявлениями психологической драматургии А.Чехова и приемами полемической драмы Б.Шоу. Особенно интересны его творческие связи с авангардистами. С ними Радзинского роднит прежде всего эмоциональное неприятие окружающей действительности, а также экспериментаторство в области художественной формы. В основе лежит концепция абсурдности человеческого существования, что вовсе не обозначает упаднических настроений или, напротив, эпатажа публики замысловатыми образами или нагромождением нереальных ситуаций. Элементы гротеска и абсурда в пьесах являются лишь отражением абсурдности реальной жизни (изначальной для французских «антидраматургов» и «благоприобретенной» - по Радзинскому). На возражения официальной критики, что *нашему* зрителю будет непонятен театр абсурда, Радзинский ответил: «Это нам-то непонятен абсурдный театр? Нам, которым была понятна абсурдная жизнь!..» [1, с.10].

Абсурдизм – это и спонтанное ощущение драматургами трагизма эпохи. Отсюда – апокалиптические мотивы. Все равно,

---

о каком обществе идет речь, ибо есть эти мотивы и у представителя нашего, социально не определенного, общества. Главное – во враждебности его человеку. Оно давит на личность, превращая ее в песчинку. И даже имя – лишь символ обезличивания человека: «Мое имя, как у тысяч... Мое имя – обычная кличка, не больше. Поэтому я себя называю «я». («Она в отсутствии любви и смерти») [2, с.198]. И здесь Радзинский близок авангардистам стремлением исследовать человека «без защитной шелухи»: имени, профессии, возраста и т.п., а по его человеческой сути.

Общество состоит из людей. Но люди трагически разобщены друг с другом – и в этом тоже абсурд бытия. «У меня едва хватает силы жить... одиночество меня давит. И общество тоже» [3, с.172]. Эти слова из «Носорога» Э.Ионеско мог бы повторить, кажется, любой из героев (а чаще – героинь) Радзинского. Герой одинок, но он и не жаждет единения, ведь в нем, по мнению французских драматургов, очень глубоко сидит человеконенавистничество. Экзистенциалистская формула гласит: ад – это другие. Даже речь из средства общения превращается в доказательство разобщенности людей. «Реплики повисают в воздухе и создается впечатление, что действующие лица ни в коей мере не заинтересованы в том, чтобы партнер в диалоге прислушивался к сказанному и отвечал. Важен сам акт говорения...» [4, с.38]. Такие же «недиалогические диалоги» находим и у Радзинского.

В связи с пьесой «Она в отсутствии любви и смерти» можно провести определенные параллели и с новой английской драмой второй половины XX столетия, а именно – с «сердитыми молодыми людьми», осборновцами. И с их сердитыми молодыми героями. Героями-отрицателями, разрушителями, яростно протестующими против лжи, захлестнувшей все социальные и человеческие отношения, против воинствующей заурядности, поощряемой обществом. Часто это выливается в конфликт поколений, выросший из агрессивного отрицания шаблонности жизни и антипатии к «старому человеку», впитавшему в себя стереотипы социума. Но гнев молодых

---

героев, с которым они «оглядываются» на предшествующие поколения, всей душой стремясь от них отмежеваться, оборачивается мучительным одиночеством: оборваны не только социальные, но также временные и семейные связи. Герой подчеркнуто недиалогичен: его излюбленный способ общения – огромные импульсивные монологи, монологи-крики, не предполагающие возражений со стороны «обвиняемых». Таковы нити, тянущиеся от осборновцев к юным героиням пьес «Она в отсутствии...» и «Снимается кино».

Радзинский – автор целого ряда известных пьес, которые по многу лет существовали в репертуарах столичных театров и ставились в больших и малых городах бывшего СССР и в других странах: «104 страницы про любовь», «Беседа с Сократом», «Театр времен Нерона и Сенеки», «Наш Декамерон», «Старая актриса на роль жены Достоевского» и др.

Своеобразным скандальным завершением предперестроенного периода в театре оказалась полулегальная премьера «Спортивных сцен 1981 года» Э.Радзинского в театре им. Ермоловой (осень 1986 года), где был занят великолепный «квартет» актеров: Т.Доронина – В.Павлов, Т.Догилева – О.Меньшиков. «Мнимо бытовая» (Т.Свербилова) трагикомедия известного драматурга была поставлена талантливым режиссером В. Фокиным в стилистике ретро-авангарда и произвела на зрителя потрясающее впечатление, а зритель премьеры на две трети был «подготовленный»: – актеры, режиссеры, театральные критики, – но в восприятии все были едины – и знатоки, и «рядовые».

«Спортивные сцены 1981 года» продемонстрировали, что социальное неблагополучие общества (во всех проявлениях) можно отразить в сугубо интимных конфликтах двух супружеских пар. Сюжет пьесы развивается по спирали и являет собой цепь разоблачений и саморазоблачений. Это отражение авторского видения той действительности, которую называют «закатом брежневской эпохи»: истина скрыта глубоко за множеством видимостей и кажимостей. И, только сняв

---

поочередно ложные «оболочки», можно добраться до сути явлений.

В структуре «Спортивных сцен» эта концепция воплощается по принципу «матрешки» (Т.Свербилова) или «китайского ящика» (К.Бичсби). Этот «китайский ящик» действует на всех уровнях произведения: *лексико-синтаксическом* (каламбур, полисемия, афоризация, в т.ч. ироническая, ложная синонимия), *композиционном* (кольцевая композиция, «нанизывание» событий в виде нитки бус, многослойность подтекста), *жанровом* («переходы» комедии в трагедию, трагедии в фарс, фарса в водевиль, водевиля в трагимелодраму), *образном* (все персонажи – не только конкретные человеческие характеры и социально-психологические типы, но и многомерные символы).

В предперестроечной драматургии (как и в первые перестроечные годы) Э.Радзинский был заметной фигурой. Каждая его пьеса вызывала «небольшое замешательство» среди театральных критиков и неподдельный интерес зрителей. И не только ранее названные, о которых достаточно много написано (работы Н.Анастасьева, Л.Аннинского, Б.Бугрова, И.Василининой, Н.Велиховой, А.Заславской и др.), но и менее «распиаренные» и проанализированные: «*Лунин, или Смерть Жака, написанная в присутствии Хозяина*», «*Она в отсутствии любви и смерти*», «*Приятная женщина с цветком и окнами на север*», «*Убьем мужчину?»* («Я стою у ресторана: замуж – поздно, сдохнуть – рано») и особенно «*Наш Декамерон*».

Радзинский в числе первых заговорил о трагизме «безлюбости» во взаимоотношениях современников, роли иронии и самоиронии в искусстве и обществе в целом: «Нам невероятно мешает отсутствие иронии и юмора по отношению к самим себе» [5, с.3]. *Он сделал бытийно-бытовой конфликт центральным в своих пьесах, и эта тенденция получит небывалое развитие в конце 90-х – первые годы XXI столетия.*

Он же одним из первых в русской драматургии второй половины XX века встал на путь гибридизации жанров. Любимый жанр такого плана – трагикомедия. Этот автор, по

---

справедливому определению Т.Свербиловой, «один из немногих драматургов, которые – о чем бы ни писали – пишут трагикомедию» [6, с.90] и умеют даже рутинный бытовой сюжет интерпретировать трагикомически. Размышляя о роли Радзинского в развитии русской драмы второй половины прошлого века, Т.Свербилова отмечает, что «феномен этого драматурга заключается еще и в том, что он пытается объединить традиционную европейскую трагикомедию (и, в первую очередь, типа трагикомедии Олби) и традиционный русский ее вариант, идущий от Чехова, но претерпевший такие кардинальные жанровые изменения в поствампировскую эпоху, что генетические ее корни улавливаются с большим трудом» [6, с.90].

XX век – век трагикомедии. «Нет почти ни одного крупного драматурга, – утверждает И.Рацкий, – в произведениях которого нельзя было бы обнаружить элементы трагикомического» [6, с.9]. Ей отдали дань Г.Лорка, Л.Пиранделло, Ю.О'Нил, Ф.Дюрренматт, С.Беккет «Идеальным жанром наших дней» назвал ее Л.Зорин [6, с.10]. Этот необыкновенный интерес XX века к трагикомедии в широком смысле связан с усложнением социально-психологической структуры личности современного человека, двойственным, парадоксальным его мировосприятием, осознанием жизни как единства противоположных моментов бытия.

Однако соотношение комического и трагического в пьесах такого рода может быть различным. Для обозначения этого различия в XVIIIв. наряду с термином «трагикомедия» был еще один: «комедотрагедия». Если воспользоваться им, то к трагикомедии в узком смысле слова у Радзинского можно отнести только исторические пьесы, в которых очень силен элемент трагический. А пьесы о современности – это комедотрагедии. Может быть, потому, что, повторяясь через века, трагедия трансформируется в свою противоположность, чаще в фарс.

Трагикомедия дала нам особого героя.

---

Во-первых, он релятивен. Если в трагедии перед ним стоит вопрос «быть или не быть», то в трагикомедии иначе: «миру ли провалиться или мне чаю не пить» [6, с.88]. Перемешаны быт и бытие. Это переливы бесконечности в конечность, духовности – в бездуховность, и наоборот, смешение высоких слов и низменных побуждений, грязи быта определенной социальной эпохи и подспудной человеческой тоски по бесцельно проживаемой жизни.

Во-вторых, это герой играющий, если в трагедии одна маска и одно лицо, т.е. герой вынуждено играет чужую (и чуждую) ему роль, то в трагикомедии игра масок свободна и беспредельна. Она представляет собой, по выражению Т.Свербиловой, систему «сюжетно-ролевых матрешек» [6, с.87] и заключается в том, что вначале первая игровая маска мнимой достоверностью игры вызывает ощущение завершенности. Но как раз в тот момент, когда читатель (зритель) позволяет себе расслабиться, предполагая наивно, что он уловил, в чем тут суть, - в этот момент и разваливается первая сюжетно-ролевая матрешка, открывая совершенно неожиданно – вторую. И так может происходить до бесконечности, причем даже в финале у зрителя остается впечатление, что внутри последней «матрешки» есть еще нечто. Например, в пьесе «Старая актриса на роль жены Достоевского» мы так и не узнаем наверняка, кем была главная героиня – актрисой или гримершей, и кем был герой – сумасшедшим(?) режиссером, снимавшем фильм о Ф.Достоевском(?) или самим Ф.Достоевским(?). В этом – и отражение мировосприятия драматурга, писавшего: «Самое главное для меня в ней <пьесе> – это ощущение реальной нереальности... той тайны, которая начинается с нашим рождением. Ощущение чего-то, что ты вот-вот поймешь... Но так никогда и не поймешь» [1, с.43].

Сама смерть становится театральной игрой и осознается лишь как смена одной из возможных масок. Поэтому для трагикомедии «гибель героя – это, во-первых, момент необязательный а во-вторых, чаще приобретающий фарсовое, карнавальное освещение» [6, с.24]. Такова гибель героев в

---

«Визите старой дамы» Ф.Дюрренматта, «Заговоре чувств» Ю.Олеши, «Театре времен Нерона и Сенеки» и «Убьем мужчину?» Э.Радзинского.

И, наконец, большое значение придается «слову героя» - мотиву проповедничества. Вообще, трагикомедия, по мнению исследователей, - один из наиболее философичных жанров литературы, позволяющий ставить вопросы бытия не прямо, в лоб, а через быт. Поэтому Радзинский сделал бытийно-бытовой конфликт главным в своих пьесах. В бытийно-бытовом конфликте и сюжете, основанном на таком типе конфликта, трагическое может стать обыденным, а комическое возвышенным, романтическим. Радзинского можно назвать мастером подобного сюжетостроения в драматургии конца XX столетия. Причем тема и реальный жизненный материал здесь не играют роли: события могут происходить как «сейчас», так и «до нашей эры».

Говоря и о своих современниках, и о людях прошлых эпох, Э.Радзинский показывает их прежде всего через внутреннюю жизнь, духовную составляющую, которая проявляется на бытовом уровне, в хаосе повседневности. Иногда он даже прибегает к приемам психоанализа, обращаясь к подсознанию человека, его комплексам и фобиям. Так, анализируя «Спортивные сцены 1981 года», Т.Свербилова замечает, что «герои этой пьесы – прекрасный иллюстративный материал для сексопатолога» [6, с.98]. Жесткий нравственный самоанализ – один из действенных приемов создания характеров персонажей. Причем этот самоанализ нередко принимает форму исповеди, например, в «Нашем Декамероне», что в драматургии последнего десятилетия становится уже самоцелью (на этом основаны очень популярные ныне монопьесы).

Э.Радзинский гораздо раньше многих современных драматургов акцентировал в своих пьесах гендерный аспект, поставил ряд вопросов, связанных с природными и социальными ролями женщины и мужчины. Его позицию выражает героиня трагимелодрамы «Она в отсутствии любви и смерти», утверждая, что «установление связи между людьми в



---

пространстве – дело женщин... Чтобы все стало в мире на свои места...» [2, с.233]. Женщина, по Радзинскому, – существо высшее, более близкое к сути бытия (хотя постоянно окунается с головой в быт), чем мужчина, о чем он не раз говорил в своих интервью, недоумевая, как такие душевно тонкие, чуткие поэтические создания могут сосуществовать с мужчинами – «толстокожими», прагматичными, эгоистичными.

Драматург не клеймит мужчин, но печалится по поводу ослабления роли мужчины в обществе и особенно в семье, в любовных отношениях. Так, о пьесе «Она в отсутствии любви и смерти» автор пишет: «...хотя в этой пьесе действуют мужчины, но с ними женщины одиноки еще более» [2, с.229].

Среди множества лейтмотивов пьес Радзинского особенно важны два: мотив сумасшедшего дома (в пьесах многих драматургов начала XXI века – образ дурдома), который противопоставляется образу Дома, и мотив «холода жизни». В пьесе «Убьем мужчину?» героиня прямо говорит об этом: «...мне холодно жить» [8, с.25].

*Э.Радзинского не случайно относят к философско-психологической драматургии.* Осмысление бытия через человека, его мысли, чувства, оценки, суждения – для него главное. Очень важна идея неразрывности философского и нравственного, истоком которой являются библейские постулаты. Эта идея органично связана с другой: любовь (братская, родительская, дружеская, интимная – любая) – самое истинное и достойное состояние человеческой души. Как заметил драматург, «мы умеем бороться, отстаивать убеждения, но любить друг друга разучились» [1, с.22]. Трактовка этих идей на историческом и современном материале позволяет автору воплощать вечные проблемы (начиная с бинармы «жизнь – смерть») в бытийно-бытовом аспекте и в синтезе иронического и трагического пафоса.

На наш взгляд, «театр Радзинского» несколько опередил свое время. Многие его пьесы по духу, идеям, проблематике – произведения XXI века. И это – одно из возможных

---

направлений изучения драматургии известного писателя в будущем.

### Литература

**1. Дементьева М.** Монологи Эдварда Радзинского / Мария Дементьева. – М.: Знание, 1990. – 56 с. **2. Радзинский Э.** Театр: Пьесы / Эдвард Радзинский. – М.: Искусство, 1986. – 512 с. **3. Дюшен И.** Абсурдист ли Ионеско? // Современная драматургия. – 1989. – № 4. – С. 168 – 176. **4. Проскурникова Т.** Французская антидрама: 50 – 60-е годы / Татьяна Проскурникова. – М.: Высшая школа, 1968. – 103 с. **5. Радзинский Э.** Какой идее служим? // Известия. – 1989. – 24 авг. – с. 3 **6. Свербилова Т.** Трагикомедия в советской литературе / Татьяна Свербилова. – К.: Наукова думка, 1990. – 148 с. **7. Радзинский Э.** Не об истории, о современности // Советская культура. – 1982. – 13авг. – с. 5 **8. Радзинский Э.** Убьем мужчину? («Я стою у ресторана: замуж – поздно, содохнуть – рано»): 3-я пьеса для актерского бенефиса // Театр – 1987. – №3. – С. 23-47.

**Н. Л. Юган**

### ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ПОВЕСТЯХ В. И. ДАЛЯ 1840-Х ГГ.

*В статье рассмотрена проблематика и жанрово-стилевая специфика повестей В. И. Даля 1840-х гг. С одной стороны, автор находится в русле магистрального движения русской литературы и продолжает творческие поиски А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, В. Ф. Одоевского и др.; с другой стороны – значительно развивает популярный в 1840-х гг. жанр повести, предлагая свои оригинальные жанрово-стилевые модификации, а также создает абрисы героев, которые получают воплощение в знаменитых произведениях И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, А.Н.Островского, И. А. Гончарова, А. П. Чехова и др.*

**Ключевые слова:** повесть, проблематика, жанр, стиль, традиции, новаторство.

---

У статті розглянуто проблематику та жанрово-стильову специфіку повістей В. І. Даля 1840-х рр. З одного боку, автор знаходиться у руслі магістрального руху російської літератури та продовжує творчі пошуки О. С. Пушкіна, М. Ю. Лермонтова, М.В.Гоголя, В. Ф. Одоєвського та ін.; з другого боку – значно розвиває популярний у 1840-х рр. жанр повісті, пропонує свої оригінальні жанрово-стильові модифікації, а також створює абрисів героїв, які отримують втілення у знаменитих творах І. С. Тургенєва, Ф.М.Достоевського, О. М. Островського, І. О. Гончарова, А.П. Чехова та ін.

**Ключові слова:** повість, проблематика, жанр, стиль, традиції, новаторство.

*Problem of genre-stylistic specificity of Dal's novels is overviewed in the article. From one side, the author is in main stream of the Russian literature and continues creative search of A. S. Pushkin, M. J. Lermontov, N. V. Gogol, V. F. Odoevskiy ect.; from the other side it significantly develops genre of the novel, popular in 1840s, proposing his original genre-stylistic modifications. He also creates images of characters which are reflected in the famous works by I. S. Turgenev, F. M. Dostoevskiy, A. N. Ostrovskiy, I. A. Goncharov, A. P. Chekhov etc.*

**Key words:** novel, problematic, genre, style, traditions, innovations.

В 1840-х гг. В. И. Далем была создана значительная часть творческого наследия. Основа ее – повести: «Майна» (1841), «Савелий Граб, или Двойник» (1841), «Мичман Поцелуев, или Живучи оглядывайся» (1841), «Похождение Христиана Христиановича Виольдамура и его Аршета» (1843), «Вакх Сидоров Чайкин, или Рассказ его о собственном своем житье-бытье за первую половину жизни своей» (1843), «Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту» (1843), «Колбасники и бородачи» (1844), «Небывалое в былом, или Былое в небывалом» (1846), «Гофманская капля» (1846), «Павел Алексеевич Игривый» (1847), «Отец с сыном. Старая погудка на новый лад» (1848).

Ограниченный объем статьи не позволяет нам рассмотреть все повести В. И. Даля. Мы не анализируем

---

произведения «Савелий Граб», «Небывалое в былом», «Гофманская капля», сюжет которых имеет мистико-фантастическую и авантюрно-приключенческую основу.

В 1840-х гг. высокие оценки творчества писателя В.Г.Белинского, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, С. П. Шевырева были связаны с вышедшим изданием «Повести, сказки и рассказы Казака Луганского». В это собрание сочинений вошло значительное количество повестей - «Майна», «Савелий Граб», «Мичман Поцелуев», «Вакх Сидоров Чайкин», «Жизнь человека», «Колбасники и бородачи». Н. В. Гоголь и И.С.Тургенев, находясь под воздействием авторитетного мнения В. Г. Белинского [1, с. 97], своеобразно и в то же время во многом сходно говорят о реалистичности и народности произведений писателя. Так, В. Г. Белинский считает любовь В.И.Даля к русскому народу «не чувством, не отвлеченной мыслью», а «деятельной, практической» [2, с. 80]. Н. В. Гоголь развивает данное утверждение, обращая внимание, прежде всего, на достоверность и глубину отображения автором реальной действительности: «все у него правда и взято так, как есть в природе» [3, с. 424]. И. С. Тургенев конкретизирует высказанное В. Г. Белинским суждение о народности В. И. Даля, понимая под народностью «сочувствие к народу, родственное к нему расположение <...>» [4, с. 278]. Таким образом, во многом основываясь на анализе повестей, три величайших деятеля в литературе данного периода в один голос возвестили о рождении «самобытного», «истинно народного» писателя. Этой же точки зрения придерживается и С. П. Шевырев, который в критическом анализе русской литературы за 1846 г. называет далевские «Повести, сказки и рассказы» «одним из лучших украшений прошлогодней словесности». Он считает В. И. Даля автором, который «познакомился с Русью не в кабинете, не по книгам, и который умеет заставить прочесть все, что ни выйдет из-под его пера» [5]. Этот же критик в статье «Взгляд на современную русскую литературу» (1842) напрямую связывает сказочное и реалистическое творчество В. И. Даля. Он утверждает, что именно в сказках вызревало уникальное

---

авторское представление о народности. Эта связь с фольклором, поэтикой фантастики, мистики, волшебства, а также анекдота, притчи, бывальщины явственно ощущается в повестях В.И.Даля.

В современном литературоведении дальевские повести 1840-х гг. изучены не равномерно. Произведения «Майна», «Вах Сидоров Чайкин», «Жизнь человека», «Павел Алексеевич Игривый» уже были предметом научного анализа, в посвященных им статьях авторы в целом проанализировали их идейно-художественные особенности [7; 8, с. 201-273; 9-15]. При исследовании повестей «Мичман Поцелуев», «Похождение Виольдамура» ученые обратили внимание на какой-то один аспект - творческая история, отражение жизненных реалий, местного колорита, специфика юмора [16, с. 47-50; 17, с. 21-22, 24-26; 18; 19, с. 119-122; 20, с. 66-71, 73-75; 21]. Повести «Колбасники и бородачи», «Отец с сыном» никогда не были предметом научного рассмотрения.

Цель данной статьи – проанализировать проблематику и жанрово-стилевую специфику повестей В. И. Даля 1840-х гг.

В этнографической повести «Майна» (Москвитянин. – 1841. – Ч. V. – № 10) В. И. Даль создает колоритный образ свобододолюбивой, умной, находчивой и изобретательной киргизской девушки, которая активно борется за свое личное счастье всеми способами – бегством из родного дома, когда отец без ее согласия хочет выдать замуж за старого богатого многоженца; хитростью и обманом, уговаривая бедного дурачка Куцега помочь ей добраться до кочевья Сакалбая, чтобы якобы выйти за него замуж; демонстрацией смирения и покорности перед будущим свекром и мужем, ведь ее женская смелость и решительность в вопросе сватовства и женитьбы идет вразрез с восточными традициями.

Произведение прекрасно передает местный колорит: описания киргизской степи, рассказ о нравах, обычаях, устном народном творчестве нации, анализ взаимоотношений родов и семей, проживающих на данной территории народности. Сюжетное повествование о поступке Майны соотносится с

---

бытующими здесь легендами и бытовыми высказываниями об особенностях национального характера степного человека, свободолюбие и вольнолюбие которого является способом существования и воплощается в историях духовных, сердечных привязанностях (легенда о киргизском султানে Каинпе, отрицание оседлости).

Трогательная история жизни и взрослении молоденького мичмана Смарагда Поцелуева («Мичман Поцелуев, или Живучи оглядывайся» (Русская беседа. – СПб., 1841. – Т. 2)) автобиографична. Так же, как и герой социально-бытовой повести, В. И. Даль учился в Морском кадетском корпусе, служил в г. Николаеве, принимал участие в военных кампаниях, писал стихи, а затем и прозу, влюблялся, ходил на светские балы. Автобиографичными являются и характеристика воспитательной системы корпуса, и собирательская деятельность Смарагда. Безусловно, «Мичман Поцелуев» стоит в едином ряду с автобиографическими повествованиями Н. М. Карамзина «Рыцарь нашего времени», произведениями А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, в которых сильны элементы автобиографичности. В. И. Даль способствовал таким образом развитию подобного рода повествований, нашедшего свое завершение в хрониках С. Т. Аксакова и Л. Н. Толстого.

Второй особенностью произведения является приуроченность действия к Украине в целом и Крыму в частности. Мичман едет служить в Николаев, затем переезжает в Севастополь, посещает Инкерман, Симферополь, видит о. Змеиный. Повесть богата маринистическими зарисовками – крымская природа (море, горы, в частности знаменитый Чатырдаг, заливы и бухты), морские прогулки вдоль побережья Черного моря, борьба корабля и его экипажа с неумолимо разбушевавшейся водной стихией, которая приводит к гибели судна. Все это создает необходимый фон для передачи собственно сюжетного повествования, раскрытия характеров главных действующих лиц и их конфликтов.

Обретший свободу после окончания Морского военного корпуса, романтично настроенный юноша жадно впитывает все

---

новые впечатления, служба не является его единственным интересом, он пишет стихи, влюбляется, заводит многочисленные знакомства с семьями тех городов, куда его забрасывает судьба и дела службы. Шестнадцатилетний мичман горяч, влюбчив, легко вступает в контакты с людьми, открывает свою душу и поверяет тайны. От подобного «безрассудного» поведения его старается уберечь и оградить барон Адель фон Адельсбург, который оказался случайным попутчиком героя, а потом наставником и соседом по комнате. Подобное достаточно грубое вмешательство в его личную жизнь вызывает протест Смарагда, впоследствии приводит к разрыву. Рассказчик обосновывает подобное отношение барона к юноше и особенностями его характера, происхождением, искренней тревогой за будущее мичмана и даже некоторой завистью к коммуникабельному молодому человеку. Наверное, подобное строгое отношение к Смарагду было неоправданным. Жизненный опыт, приобретенный юношей, изменяет его характер: он становится серьезнее, сдержаннее, не бросается ко всем с поцелуями, душевными беседами, в начальнике видит не друга, а вышестоящий чин, перестает писать стихи, переходя к прозе. Его полудетская увлеченность Ольгой Суходольной перерастает в глубокое серьезное чувство, и Смарагд женится. В подобном «перерождении» можно увидеть далекий аналог «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова.

В предисловии к повести «Вакх Сидорович Чайкин, или Рассказ его о собственном житье-бытье за первую половину жизни своей» (Библиотека для чтения. – 1843. – Т. 57. – № 3) В.И. Даль предупреждает читателя, что не стоит искать здесь единства, целостности, что это собрание пестрых картин жизни. Это так только отчасти. Соединяет все эпизоды повествования образ рассказчика – Вакха Сидорова Чайкина. Он повествует (от 1 л.) о своей непростой жизни, в которой социальное положение чудесным образом несколько раз изменяется – после случайной встречи с крестным, нахождения отца. Перед нами социально-бытовая повесть с элементами плутовского повествования.

Герой сам стремится воздействовать на судьбу, строить

---

свою жизнь. Он служит в армии, получает медицинское образование, работает лекарем, находит свою любовь и женится. Вместе с тем Вахх сталкивается в своей жизни с жестокостью и несправедливостью со стороны власть имущих, судьба к нему явно немилосердна: получив хорошее образование вместе с помещичьими детьми, он после смерти своего благодетеля оказывается крепостным; семья полковника отказывается принимать простого унтер-офицера, узнав о взаимной привязанности Вахха и их дочери Груши; светское общество провинциального города Алтынова распускает слухи об уездном враче Чайкине, ставшем неугодным опошленному, но имеющему вес в городе семейству Калюжиных и т. п.

Во всех ситуациях Вахх Сидоров ведет себя очень достойно, не теряет собственного достоинства, не заключает сделок со своей совестью. Близкие ему люди (например, Негуров) обладают аналогичными человеческими качествами. На их фоне становятся явственными пороки и недостатки представителей помещичье-чиновничьей системы России первой трети XIX в. (Иван Яковлевич Шелоумов, Гаврила Андреевич Горипалов, Калюжины). Повествование насыщается яркими и колоритными социально-бытовыми зарисовками, которые в большинстве своем имеют сатирическую окраску.

Социально-бытовая повесть «Похождения Христиана Христиановича Виольдамура и его друга Аршета» (Библиотека для чтения. – СПб., 1843. – Т. 61-62) рассказывает о жизни талантливого музыканта, родившегося в семье немецкого капельмейстера. С детства Виольдамур обладал незаурядными способностями, которые вначале развивали любящие родители, а после их смерти к этому стремился и сам герой. Однако окружающая действительность была немилосердна к гению, а он, в свою очередь, плохо приспособился и уживался в обывательской среде г. Сумбурова. Сходные ситуации часто возникали в произведениях о людях искусства в русской литературе 1830 – 1840-х гг.: Н. А. Полевой «Живописец» (1833), «Абадонна» (1834); А. В. Тимофеев «Художник» (1833); В. Ф. Одоевский «Импровизатор» (1832), «Живописец» (1839);



---

Н. В. Гоголь «Портрет» (1835, 2-я ред. – 1842); И. И. Панаев «Дочь чиновного человека» (1839), «Белая горячка» (1840); В.А.Соллогуб «История двух калош» (1839) и др.

В. И. Даль показывает идеальные устремления молодого музыканта: он хочет досконально изучить теорию музыки, виртуозно освоить все музыкальные инструменты, усовершенствуя некоторые из них. В этой связи можно вспомнить исторические творческие личности XVIII – первой половины XIX вв. – Ж.-Ж. Руссо, который создал альтернативную нотную систему, О. И. Сенковского, усовершенствовавшего орган. Для гения в идеале нет предела совершенствования, однако реализовать подобную жизненную программу всегда мешают обстоятельства и непонимание окружающих.

Виольдамур не стал исключением. Социум к нему жесток и несправедлив. Вначале его обкрадывает дядя-опекун, забирая после смерти родителей все его имущество и оставляя молодого человека без гроша в кармане; затем его изгоняет квартирная хозяйка за чрезмерный шум от музыкальных упражнений; в г. Сумбуре перед концертом друг забывает прислать за музыкантом коляску, Виольдамур переохладился и сорвал свое выступление, чего обывательская публика простить ему не смогла; наконец, от нищеты и сумасшествия его спасает молодая вдова Ахтимьева, которая предлагает заключить с ней законный брак, однако впоследствии оказывается, что женщина просто стремится поправить свою подмоченную после рождения шести детей репутацию. Она не воспринимает Виольдамура как личность, а тем более как талантливого музыканта. Жена, перевезя бедного художника в свой дом, вместе с братом начинают жестоко издеваться над ним. Этого Виольдамур не выдерживает и покидает свое последнее пристанище. Физически и духовно сломленный, он погибает. Единственным другом музыканта, по-настоящему преданным и любящим, был пес Аршет, которого еще щенком герой спас от неминуемой смерти от рук злобной кухарки дядюшки. Тема дружбы и взаимопонимания человека и собаки у В. И. Даля продолжает

---

начатую И. С. Тургеневым в рассказе «Муму» традицию, впоследствии представленную многочисленными вариантами (А. П. Чехов «Каштанка», А. Куприн и др.).

Произведение наполнено мягким светом авторской искренней симпатии к непризнанному гению, повествование о его приключениях и конфликтах с сумбуровскими обывателями окрашено юмором.

В повести В. И. Даля «Колбасники и бородачи» (Отечественные записки. – 1844. – Т. XXXIV. – № 5) описываются быт и нравы города Тугарина, который славится колбасником из немцев Вилимом Карловичем Тофельсом и «бородачами» – русскими купцами Корюшкиными. Между детьми колбасника и «бородача» – Розочкой Тофельс и Петрушей Корюшкиным завязывается дружба, которая перерастает в теплую привязанность. Однако родители обоюдно не считают возможным подобное родство. Особенно резко возражает глава семейства Корюшкиных – вдовец Яков Иванович. Да и Тофельсы хотели бы выдать дочь за представителя немецкой нации. Происходит резкий разрыв взаимоотношений. Петруша тяжело переживает потерю подруги еще и потому, что находил в ней и в семье немецкого колбасника не достающее ему душевное тепло, искреннюю дружбу и гармонию семейных отношений, чего вовсе нет в доме Корюшкиных. Исподволь намечается противоречие русского и немецкого быта, представлений о семейных ценностях, наконец, отношения к своему делу, ремеслу. В конце произведения Вилим Карлович Тофельс делится с Петром своим опытом, многолетними наблюдениями над тем, как относятся к производству изделий немцы и русские. Для первых главное чистота, аккуратность, высокое качество продукции, большая производительность труда, у вторых часто безалаберность, грязь и большие потери мяса.

Возвращаясь к сюжету, отметим, что удалство, бесшабашность и некоторая расхлябанность, искони присущая русскому человеку вообще и отдельным представителям купечества в частности сыграло злую шутку с главой рода

---

Корюшкина. Он нашел и высватал, по его мнению, достойную для сына невесту Парашу, но так увлекся процессом сватовства, что оттеснил робкого, нерешительного, да еще и расстроенного сына и сам женился на его невесте. Сын «бородача» решает на время уехать из Тугарина по торговым делам, чтобы отвлечься и забыть тяжелые для него события. Вскоре до него доходят известия о разорении и смерти отца. Скоропалительный брак не был счастливым: женившись на молоденькой девушке, «бородач» стал сорить деньгами, забросил торговые дела, что привело его к краху. Молодой человек обретает свою семью у немецкого колбасника: в конце произведения он просит руки Розочки и получает благословление Вилима Карловича.

Подобный анализ в художественном тексте состояния колбасной отрасли и способов производства товара в разных странах, а также сосредоточенность В. И. Даля на характеристике типичных представителей двух профессий позволяет говорить о жанровой специфике произведения как о сочетании социально-бытовой повести с элементами «физиологического» очерка.

В повести «Отец с сыном. Старая погудка на русский лад», посвященной С. П. Шевыреву (Отечественные записки. – СПб., 1848. – Т. LVI. – № 1. Январь), В. И. Далем ставится острая педагогическая проблема. Между сыном, достигшем зрелого возраста, и его отцом, стремившимся воспитать в своем наследнике чувство собственного достоинства и независимость, т. е. качества, необходимые в купеческом деле, возникает непонимание. Писатель показывает, в чем причины взаимного недовольства и отчуждения двух близких людей, каждый из которых отличается цельностью натуры, волей, здравым смыслом. Отец полагал, и здесь слышится голос самого В.И.Даля, что строгостью и вообще приказаниями и запрещениями можно только испортить дело, а не поправить его; что человеку нужна воля, что он должен действовать по разумному убеждению, а не по слепому повиновению. При всем том уважаемый всеми честный купец Гаврило Степанович немало виноват в семейном конфликте, ибо пытался вразрез со

---

своими убеждениями ущемить свободу совершеннолетнего сына.

В повести прекрасно передан бытовой уклад представителей купеческого сословия Замоскворечья, в частности семьи Гребневых. Автор создает образ купца, сильной волевой личности, прекрасного предпринимателя, заботливого рачительного хозяина, любящего отца. Подобный тип в разных вариантах встретится впоследствии в драматургии А.Н.Островского. Вместе с тем, показывая конфликт с сыном, В.И. Даль исподволь указывает слабые стороны характера уважаемого всеми купца – сухость и холодность отношений с окружающими, строгость и бескомпромиссность суждений, привычка всегда быть первым и во всем правым, отсутствие досуга и замкнутость на коммерции. Сын Михаил находит душевное тепло в другой купеческой семье – Голомяниновых.

Еще один колоритный образ произведения – разночинец Егор Филиппович Сулейкин – незначительный чиновник, правдоискатель. Он поменял огромное количество должностей, но со своим беспокойным нравом нигде не мог ужиться. Он, как Дон Кихот, боролся с мировым злом, с любой неправдой, но нигде не находил и тени той утопии, в которую верил. Здесь угадываются абрисы многочисленных донкихотствующих героев И. С. Тургенева.

Незамысловатый сюжет, в котором герои пытаются добиться гармонии своих взаимоотношений, лучше узнают и себя, и свое окружение, а также создание колоритных типов купцов Замоскворечья первой половины XIX в. (характеристика бытового уклада, способа мышления, круга и стиля общения, особенностей речи) позволяет считать повесть «Отец с сыном» социально-бытовой повестью, близкой «физиологическому» очерку.

В начале и в конце повести «Павел Алексеевич Игривый» (Отечественные записки. – 1847. – Т. L. Февраль. – Кн. 2) автор дает нам портрет и характеристику помещика Павла Алексеевича Игривого. Он очень напоминает знаменитого героя И. А. Гончарова «Обломов», то же неподвижное лежание в

---

задумчивости на диване, то же отсутствие интереса к жизни, слушание сказок на ночь от слуги-шута. Вместе с тем обращает на себя внимание, что Павла Алексеевича выводят из оцепенения редко приходящие в поместье письма. Это дает основания видеть в поведении далевского героя несколько другие причины, чем у гончаровского.

В. И. Даль повествует читателям о жизненной драме персонажа. Рассказ значительно психологизирован. Между молодым помещиком Игривым и дочерью соседа возникает искра, но симпатия и привязанность не успевают перерасти в глубокое чувство, как в имение возвращается брат Карпуша со своим другом Шилохвостовым. Они оба беспутны, безнравственны, пошлы и склонны к пьянству и буйному озорству. Брат женит друга на своей сестре, которая не успевает опомниться; вместе с тем семье льстит родство с военным, перед удальством которого меркнут доброта, порядочность, разумность соседа-помещика. Однако скоро характеры брата и мужа Любаши раскрываются во всей своей полноте. Отец умирает, мать, а затем и малолетних детей женщины Игривый забирает в свой дом, а саму женщину, находящуюся на грани физического и психического истощения, отправляет на лечение за границу. После гибели Шилохвостова Павел Алексеевич решает ехать за Любой, надеясь и мечтая наконец-то обрести счастье с любимой. Однако его ждет жестокое разочарование – Любаша помолвлена со шведским ученым. Она вновь нашла более яркого, интересного человека, чем Игривый. С другой стороны, В. И. Даль говорить, что чувство, страсть человека не подчиняются его воле. Женщина безмерно благодарна соседу, она глубоко и сильно переживает свою «измену», но любит ли она, является ли он ее «второй половинкой»? Игривый все понимает, прощает, предлагает воспитать и учить детей, а имение, которое он выкупил у промотавшихся мужа и брата, передать впоследствии им же. Именно это смирение перед судьбой, безмерными добротой и самопожертвованием, которые являются проявлением его любви, Любу доводит до отчаяния. Она называет его «жестоким». Вскоре женщина умирает от

---

болезни. Игривый воспитал детей, выдал замуж дочь, а сына выучил и отправил служить в столицу. Духовная жизнь со смертью возлюбленной закончилась: прекрасный хозяин, обеспечивший свое безбедное существование и жизнь приемышей, впал в оцепенение, апатию, из которой его выводят только редкие весточки детей.

По глубине психологического анализа, тонкости обрисовки любовной коллизии социально-психологическая повесть В. И. Даля близка ранним произведениям Ф.М.Достоевского. Близки психологизм, показ сложности человеческой души и взаимоотношений (особенно мужчины и женщины), попытка разгадать загадку человеческой души, роковой привязанности, восприятие женщиной великодушия и жертвенности мужчины в отношении к самой себе как жестокость (любовь Макара Алексеевича к Вареньке Доброселовой в «Бедных людях» Ф. М. Достоевского). В целом образ Игривого и других героев повести свидетельствуют о том, что В. И. Даль уловил в русском национальном характере те самые качества, о которых впоследствии будет много думать и говорить Ф. М. Достоевский (чувство собственной греховности и сознание нравственной ответственности).

В повести «Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту» (Москвитянин. – 1843. – Ч. I. – № 2) показана не только психология, но и философия «маленького» человека. Автор продолжает и существенно развивает традицию изображения данного героя в русской литературе 1830-х гг. (А.С. Пушкин – Самсон Вырин из «Станционного смотрителя», Евгений из «Медного всадника»; Н. В. Гоголь – Акакий Акакиевич из «Шинели»; впоследствии в этот ряд войдут и герои Ф. М. Достоевского из «Бедных людей» и др.). Далевское произведение обнаруживает точки соприкосновения с творческими опытами гениальных предшественников. Так, в самом начале писатель обращается к творческому гению Н.В.Гоголя, описавшего в одноименной повести Невский проспект; далевский герой так же, как и пушкинский Евгений из «Медного всадника», встречает чудовищное наводнение в

---

Петербурге 1824 г. Однако особенности и масштаб восприятия реальной действительности в произведениях А. С. Пушкина, Н.В. Гоголя и В. И. Даля, несомненно, различны.

Писатель рассказывает о человеке, весь мир для которого ограничивался строением Невского проспекта. Подкинутый проживающему на проспекте семейству булочника – немцу Ивану Ивановичу и его супруге Анне Ивановне – горбунчик Осип (в записке он был назван Гомером с хорошим происхождением) в течение всей своей жизни (56 лет) не вышел за границу Невского. Он в первую половину своей жизни перемещался вместе со своими родителями по правой стороне проспекта (простонародной), а назад – по левой стороне (аристократической) вплоть до Невского монастыря, месту его погребения.

К 15 годам окончательно выясняется, что у Осипа нет смекалки, остроты ума и восприятия. Он не может выучиться жестяному ремеслу, т. к. в его руке нет самоуверенности, смелости и точности, а сам он проявляет только усердие, но не имеет талантливости и гениальности. Ребенок не проявлял никакой самостоятельности и инициативы при выборе своей профессии. У него ни к чему нет охоты. Родители решают отдать юношу писцом в княжескую контору. Этот эпизод социально-философской повести является во многом кульминационным. Аналогично Осип ведет себя и во всей последующей жизни.

В течение своей пятнадцатилетней службы в конторе о нем не сложилось никакого мнения – ни худого слова, ни хорошего. Осип переписывает все, что ему дают, но никогда не задумывается о смысле написанного. В. И. Даль подчеркивает, что, если бы ему дали подписать свой смертный приговор, то он был бы подписан. За всю свою жизнь он не продвинулся по службе, за сочинительский стол пересечь ему так и не удалось, он занимался только бессознательным переписыванием. Чиновник живет, как механизм, не отклоняясь от своего жизненного плана или графика. Герой В. И. Даля всегда чуждался всех отважных соображений и предприятий

---

(например, выхода за пределы проспекта, поездке на дрожжах, женитьбе на девушке, живущей за границей Невского проспекта). За 39 лет своей жизни Осип не видел Невы, когда же друзья вытащили его к памятнику Петру I, то его, растерянного и деморализованного, чуть не сбила карета, а затем он практически был арестован за мнимую попытку кражи.

Осип наблюдает за ключевыми событиями всемирной и местной истории – война с Наполеоном 1812 г. и петербургское наводнение 1824 г. Первое событие вызвало у него большое потрясение: он встретил вернувшихся с победой воинов как богатырей, со страхом удивления и бесконечного уважения. Наводнение же вызвало в его душе ужас, оставивший отпечаток на всю жизнь.

Вместе с тем, у Осипа были друзья и приятели, к которым он ходил в гости, он имел досуг и дополнительные заработки (дешевые бумажные клееные изделия для аптеки, игрушки), вел дневник. Но «маленький человек» не имеет способности к сочинительству – он не может создать загадку, даже по образцу.

В шуточной форме автор дает в произведении несколько версий объяснений того, почему был сформирован такой характер. Так, родители размышляют, отчего у Осипа был горб. Вначале мать утверждает, что это привесок к мозгу, потому что у людей хорошей родословной интеллект так велик, что не помещается в черепной коробке; когда же версия не оправдалась, возобладало мнение, по которому ребенку при первом знакомстве была нанесена Иваном Ивановичем травма. По мнению писателя, появление «маленького человека» обусловлено и генетикой, и социумом.

Таким образом, в 1840-е гг. В. И. Даль создает значительное количество повестей, причем разнообразных жанровых модификаций. Основная часть произведений – социально-бытовые повести («Майна», «Мичман Поцелуев», «Вакх Сидоров Чайкин», «Похождения Виольдамура», «Отец с сыном», «Колбасники и бородачи»). Каждое произведение имеет и дополнительные жанровые характеристики, придающие



---

им яркое своеобразие. Так, «Майна» - этнографическая повесть, «Мичман Поцелуев» - автобиографическая, «Вакх Сидоров Чайкин» - плутовская, «Отец с сыном» и «Колбасники и бородачи» обнаруживают близость к жанру «физиологического» очерка. В. И. Даль работает также в жанре социально-психологической («Павел Алексеевич Игривый») и социально-философской («Жизнь человека») повести.

Из проведенного анализа проблематики и жанрово-стилевой специфики повестей В. И. Даля 1840-х гг. следует, что в своих произведениях автор, с одной стороны, находится в русле магистрального развития русской литературы, разрабатывая характерные для второй половины 1830 – 1840-х гг. темы, мотивы, жанры, создает узнаваемые типы персонажей. Его творчество продолжает поиски А. С. Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Н. В. Гоголя, В. Ф. Одоевского, Н.А.Полевого, И. И. Панаева, В. А. Соллогуба и др. С другой стороны, В. И. Даль значительно развивает популярный в 1840-е гг. жанр повести. Он создает оригинальные повороты сюжетов, варианты известных тем, предлагает свои жанровые модификации повести. В его творчестве созданы абрисы героев, которые получают свое воплощение в знаменитых произведениях И.С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, И.А.Гончарова, А. П. Чехова и др. писателей. Так известный и популярный в 40-е гг. XIX в. Писатель-беллетрист В. И. Даль вносит свой вклад в развитие русского историко-литературного процесса эпохи.

### Литература

**1. Ильин С. А.** Русская критика 1840 – 70-х годов о В.И.Дале / С. А. Ильин // Далеvский сборник. – Луганск : «Альма-матер», 2001. – С. 96-103. **2. Белинский В. Г.** Полн. собр. соч. : В 13 т. / АН СССР. ИРЛИ (Пушкинский Дом); В.Г.Белинский. – М., 1953 – 1959. – Т. 10. **3. Гоголь Н. В.** Полн. собр. соч. : В 14 т. / АН СССР. ИРЛИ (Пушкинский Дом); Н.В.Гоголь. – М. ; Л., 1951 – 1952. – Т. 2. **4. Тургенев И. С.** Полн. собр. соч. и писем : В 30 т. / И.С.Тургенев. – 2-е изд., исп. и доп. – М. : Наука, 1978. – Т. I. – 575 с. **5. Шевырев С. П.**

Русская литература 1846 г.: [Повести, сказки и рассказы Казака Луганского] / С. П. Шевырев // Москвитянин. – 1847. – Ч. 1. – С. 154. 6. **Шевырев С. П.** Взгляд на современную русскую литературу. Статья вторая. Сторона светлая. (Состояние русского языка и слога) / С. П. Шевырев // Москвитянин. – 1842. – Ч. 2. – № 3. – С. 153-191. 7. **Прокофьева А. Г.** «Восточные повести» В. И. Даля / А. Г. Прокофьева // В. И. Даль – писатель и этнограф : Сб. науч. тр., посвящ. 200-летию В.И.Даля. – Торжок : Ист.-этногр. музей, 2003. – С. 27-34. 8. **Фетисов М. И.** Русско-казахские литературные отношения в первой половине XIX века / М. И. Фетисов. – Алма-Ата, 1959. 9. **Строганов М. В.** О повести «Вакх Сидоров Чайкин...» / М.В.Строганов // Вторые Международные Измайловские чтения, посвящ. 200-летию со дня рождения В. И. Даля (25 – 27 окт. 2001 г.): Материалы. – Оренбург : Изд-во ОГПУ, 2001. – С.72-79. 10. **Браже Т. Г.** Повесть В. И. Даля «Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту» в контексте русской литературы / Т. Г. Браже // Вторые Международные Измайловские чтения, посвящ. 200-летию со дня рождения В.И.Даля (25 – 27 окт. 2001 г.): Материалы. – Оренбург : Изд-во ОГПУ, 2001. – С. 23-28. 11. **Горелик Л. В.** Образ «маленького человека» в повести В. И. Даля «Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту» / Л. В. Горелик // Творческое наследие В. И. Даля в идейно-нравственном формировании личности : Тез. докл. и сообщ. Четвертых Далевских чтений. – Ворошиловград : Изд-во ВГПИ, 1988. – С. 53-55. 12. **Строганов М. В.** О повести В. Даля «Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту» / М.В.Строганов // Далевский сборник. – Луганск : Альма-матер, 2001. – С. 172-175. 13. **Фесенко Ю. П.** Фольклорная загадка как социально-психологическая проблема в «Жизни человека» В. И. Даля / Ю.П. Фесенко // Наследие В. И. Даля в контексте общечеловеческих национальных ценностей: Девятые Международные Далевские чтения : Докл. и сообщ. – Луганск : Изд-во Восточноукр. нац. ун-та, 2005. – С. 199-203. 14. **Ермолаева Н. Л.** Владимир Ленский и Павел Алексеевич

Игривый. (О пушкинской традиции в творчестве В. И. Даля) / Н.Л. Ермолаева // В. И. Даль в парадигме идей современной науки : Язык – словесность – самосознание – культура: Материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 200-летн. юбилею В.И.Даля (5 – 7 апр. 2001 г.) : В 2 ч. – Иваново : Изд-во ИГУ, 2001. – Ч. 1. – С. 239-248. 15. **Фомичев С. А.** Повесть В. И. Даля «Павел Алексеевич Игривый» (пушкинский подтекст) / С. А. Фомичев // В. И. Даль – писатель и этнограф. Сб. науч. тр., посвящ. 200-летию В. И. Даля. – Торжок : Всерос. ист.-этногр. музей, 2003. – С. 67-72. 16. **Вильчинский В. П.** Русские писатели-маринисты / В.П. Вильчинский. – М. ; Л. : Изд. «Наука», 1966. – 236 с. 17. **Мирошниченко Е. Г.** Русскоязычные страницы литературной истории Украины. Северное Причерноморье / Е.Г.Мирошниченко // Информационный Вестник русистов Украины. – Симферополь, 2009. – Вып. 12. – С. 20-29. 18. **Акутин Ю. М.** Владимир Даль-прозаик / Ю.М.Акутин, А. А. Ильин-Томич // Даль В. И. Повести и рассказы. – М. : Сов. Россия, 1983. – С. 5-25. 19. **Жук А. А.** Сатира натуральной школы / А. А. Жук. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1979. – 233 с. 20. **Кольцова Л.** Андрей Петрович Сапожников / Л.Кольцова // Антиквариат: предметы искусства и коллекционирования. – М., 2009. – № 5 (67). – Май. – С. 56-79. 21. **Соколова Л. П.** Рассказы с природы в творческом содружестве В. И. Даля и А. П. Сапожникова / Л.П.Соколова // Идеи В. И. Даля : История и современность: Десятые Международные Далевские чтения : Докл. и сообщ. – Луганск : Изд-во Восточнукр. нац. ун-та, 2006. – С. 161-166.

**Е. С. Янкаускас**

## **ЖЕНСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В СОВРЕМЕННОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ РОССИИ И УКРАИНЫ (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗОВ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ И ЕВГЕНИИ КОНОНЕНКО)**

*В данной статье делается попытка сравнить рассказы Татьяны Толстой с рассказами украинской писательницы Евгении*

---

Кононенко с целью выявить возможные черты сходства и различия не только в стиле писательниц в целом, но в типах женских персонажей их рассказов в частности. Такое сопоставление кажется интересным еще и потому, что творчество этих писательниц дает возможность увидеть, различаются ли взгляды на гендерные роли женщин в России и Украине, и каким образом это нашло отображение в современной женской литературе обеих стран.

**Ключевые слова:** гендерный стереотип, гендерные модели поведения, феминность, маскулинность, женская проза, «женские» проблемы в литературе.

У статті порівнюються жіночі образи з оповідань російської письменниці Тетяни Толстої та української письменниці Євгенії Кононенко з метою виявленні спільних та відмінних рис не тільки у стилях письменниць в цілому, але й у типах жіночих образів з їхніх оповідань. Таке порівняння може бути цікавим і тому, що творчість цих письменниць дає змогу побачити, наскільки різняться чи подібні гендерні ролі жінок в Україні й Росії, а також, яким чином це знаходить відображення в жіночій літературі обох країн.

**Ключові слова:** гендерний стереотип, гендерні моделі поведінки, фемінність, маскулінність, жіноча проза, «жіночі» проблеми в літературі.

The article is an attempt to compare female characters in short stories of two writers: Tatyana Tolstaya (Russia) and Eugenia Kononenko (Ukraine). The necessity of this comparison appears as no other Russian woman writer's works can be compared with Tatyana Tolstaya's short stories because of her style and the topicality of her works. Also it helps to see if the women's gender roles in Ukraine and Russia differ and define the way it is reflected in modern feminine literature of these countries.

**Key words:** gender stereotype, gender models of acting, femininity, masculinity, feminine prose, feminine issues in literature.

Среди представительниц российской женской прозы Татьяне Толстой трудно найти авторов, близких по стилю и тематике произведений. Некоторые исследователи говорят о сходстве стиля Татьяны Толстой и Сергея Довлатова, но среди

---

женской прозы её произведения занимают особое место. Её рассказы относят к *интеллектуальному* типу современной российской женской прозы.

Евгения Кононенко – одна из наиболее заметных фигур в украинской литературе начала 2000-х, хотя как писатель она заявила о себе еще в начале 90-х. Как и Татьяна Толстая, она – переводчик, журналист и прозаик. «Критики майже однотайно говорили про письменницю як про майстра пружного й динамічного сюжету (це особливо помітно в час, коли яскраву фабулу в багатьох авторів заступив безберегий «потік свідомості»). Відзначали її схильність до іронії й до точної психологічної деталі. Нарешті, писали про органічну «київськість» Євгенії Кононенко – чи не єдиної з помітних українських письменниць покоління «вісімдесятників», яка справді є з діда-прадіда киянкою, а тому ніколи не мусила адаптуватися в генетично чужому для неї мегаполісі»[1]. Ирония, точность деталей, предпочтение одному городу в качестве места событий (Санкт-Петербург), – это то, что отмечают критики и о Татьяне Толстой.

При первом, поверхностном, взгляде на прозу интересующих нас авторов может показаться, что общего у них мало. Нам было важно, чтоб писательницы росли и формировались как творческие личности примерно в одно время. Войдя в литературы своих стран, так долго бывших единым целым, приблизительно в одно и то же время, они сразу заставили говорить о себе, вызвали дискуссии. Именно поэтому в данной статье делается попытка сравнить рассказы русского автора Татьяны Толстой с рассказами украинской писательницы Евгении Кононенко с целью выявить черты сходства и различия, прежде всего, в типах женских персонажей и, возможно, в образной системе, стилевой специфике. Такое сопоставление нам кажется интересным еще и потому, что их творчество дает нам возможность увидеть, различаются ли взгляды на гендерные роли женщин в России и Украине, и каким образом это нашло отображение в современной женской литературе обеих стран.

---

Книга Евгении Кононенко «Повії теж виходять заміж» (2004), с которой были взяты анализируемые рассказы, состоит из двух частей: «Там» и «Тут». В первой части оказались произведения, в которых описывается судьба женщин, уехавших за границу или же связавших жизнь с иностранцами. Во второй, - объединены рассказы, написанные еще в конце 80-х, т.е. в советский период и период распада Советского Союза. Поскольку у Татьяны Толстой нет рассказов, где главными героями выступают россияне, связавшие свою жизнь с заграницей, целесообразнее для сравнения взять рассказы из второй части этого сборника.

Как и у Татьяны Толстой, у Евгении Кононенко персонажами являются и мужчины, и женщины, хотя первых в качестве главных героев не так много. Возрастной диапазон её героинь не очень велик. В основном, это женщины от 30 лет, лишь в одном из анализируемых нами рассказов речь идет о довольно пожилой женщине («Елегія про старість»).

«Сонячного весняного дня стара голодна жінка стояла біля вікна у своєму помешканні і приречено дивилася на вулицю... Все її життя складалося з приголомшливих ударів і упертих вставань» [4, 235]. В таком контрасте погоды и состояния человека представлена главная героиня рассказа «Елегія про старість» пожилая женщина Тамара Владиславовна. В День своего 70-летия она оказалась без копейки денег из-за мошенничества в метро, жертвой которого она стала в стремлении помочь нищей. Она кажется очень одинокой, но немного позже становится понятным, что у Тамары Владиславовны есть сын, две внучки, и даже бывшая невестка поддерживает с ней теплые отношения. Все по очереди приехали её поздравлять, но ощущение одиночества, несмотря на большое количество родственников, не оставляет её. Слишком разные миры, в которых живет пенсионерка и её близкие, а отсюда – и ценности тоже разные: «Позаду ті тривалі розмови з Томою, коли Тамара Владиславівна прагла пояснити їй, що так не можна. Тепер бабуся мовчить, коли онука коротко висвітлює елементи своєї життєвої філософії, згідно з якою

---

чоловіки поділяються на бажаних, терпимих і огидних. Якщо для жінки, а тим більше для дівчини, чоловіки не поділяються на одного єдиного і всіх інших, їй уже ніч-чого не поясниш» [4, 236]. Единственным, кто мог бы её понять, поскольку вырос в ту же эпоху, был её бывший муж Андрей. Но о нем она запретила себе даже думать после его измены много лет назад. Главная черта Тамары Владиславовны – гордость: «Так, робила все, щоб жити чисто і гордо, а стала героїнею бульварного роману» [4, 236]. Из-за своей гордости она не смогла простить мужа ( [за кохання] воюєш з розлуками, з хворобами, навіть зі смертю. Але не з іншими жінками! Це вже не боротьба, а бридка сварка. Це нижче нашої гідності, Танюшо...» [4, 237]), потом долго не понимала невестку, которая смогла если не простить, то забыть о предательстве её сына и даже работать вместе с ним. Согласно же гендерным стереотипам поведения, женщина должна быть скорее мягкой и покладистой, а такая бескомпромиссность более приемлема для мужского стиля поведения. У Татьяны Толстой наблюдается несколько иная картина. Чем старше её героини, тем больше их поведение приближено к стереотипному (Женечка из рассказа «Самая любимая», Шура из «Милая Шура»). Героиня Евгении Кононенко в конце рассказа тоже проявила те чувства, которые из-за гордости так долго запрещала себе. В конце рассказа, в конце своей жизни она разрешила себе жить для себя, а не для других: «Велику кімнату на останньому поверсі старого повоєнного будинку огорнула гірка хвиля давньої ніжності. Вони обидва були дуже старі, щоб висловити ту ніжність так, як це роблять чоловіки та жінки. Тихо рушили одне одному назустріч. Він тяжко грюкав палицею. В неї заціпили ноги. Та ось він взяв її руку і припав до неї чолом. А вона тихо поклала руку на його похилену сиву голову» [4, 240]. Чувственность – одна из главных черт женщины, согласно традиционным стереотипам феминности.

Что касается героинь Татьяны Толстой, то они так и не позволили себе почувствовать женское счастье сполна. Как и Тамара Владиславовна, всю свою жизнь Женечка («Самая любимая») посвятила другим. Но, в отличие от героини

---

Кононенко, у Женечки семьи не было : «Роскошь праздности была ей незнакома, кокетство – неведомо, игры – чужды, интриги – непонятны, потому и бежал от неё Гименей...» [2, 187]. Её главной чертой характера была доброта; «... ей нечего было предложить, кроме себя самой, кроме ровного сияния любви и покоя, исходившего из её гладкой и ясной души» [2, 185]. Все эти характеристики полностью отвечают стереотипам феминности. Важная черта творчества Татьяны Толстой: её героини обязательно имеют портретную характеристику, часто многословную, в котором обязательно присутствует отличительная деталь. У Евгении Кононенко портретная характеристика далеко не всегда обязательна, образ складывается из поступков, а внимание она уделяет больше бытовым деталям. Для женщин же внешность имеет очень большое значение (в том числе и внешность других женщин, коорые их окружают), и часто влияет даже на их судьбы. Примером этому могут быть героини Соня и Ада из рассказа «Соня» и Шура из «Милая Шура». Женщина, которая не озабочена своей внешностью, остается непонятой и часто становится предметом насмешек «правильных» женщин. Такой героиней у Татьяны Толстой является Светлана по прозвищу Пипка («Огонь и пыль»), «про которую говорили: «Да разве Пипка - человек?» [2, 99]. Несмотря на её внешность, мужчины все же уделяли ей внимание, чем удивляли главную героиню рассказа Римму: «Уж на что она была страшная, Пипка, с этими черными озубышами, а ведь многим нравилась, и часто к концу веселого вечера одного из мужчин не досчитывались» [2, 102]. «Правильная» Римма, которая своим поведением полностью отвечает гендерным стереотипам феминности, проживает свою жизнь с мужем и двумя детьми в небольшой квартире с соседом-старичком в ожидании его смерти, с которой осуществится её мечта об отдельной квартире. Но в это же время она не замечает, что её жизнь проходит, личная, человеческая, неповоримая жизнь. «Неправильная» Светлана снимает по-дешевке деревянную хибарку с палисадничком в Перловке, куда-то постоянно пропадает, рассказывая по возвращении невероятные



---

истории, крутит романы один за другим. Такое поведение не подходит под традиционную гендерную роль женщины в обществе. Потому, когда объявилась Пипка в очередной раз и рассказала, что уезжает в Англию к англичанину, Римма чувствовала себя обманутой: «Римма знала, что их всех обманули, но кто и когда это сделал, не могла вспомнить. Она перебирала день за днем, искала ошибку, но не находила. Все как-то подернулось пылью» [2, 112]. Пипка больше никогда не появлялась, но даже её отсутствие рождало слухи: «Одни точно знали, что она вышла замуж за слепого сказителя и укатила в Австралию,... а другие клялись и уверяли, что она разбилась и сгорела в такси на Ярославском шоссе» [2, 117]. Жизнь Светланы – Пипки, которая не подходит ни под один гендерный стереотип феминности, была яркой, насыщенной, если не перенасыщенной, а жизнь «правильной» Риммы с каждым годом все больше покрывалась пылью.

Евгения Кононенко в своих рассказах, если дает портретную характеристику героиням, уделяет внимание не столько физической красоте женщины, сколько тому, как она выглядит, во что одета («драні колготи», «нові колготи») Из-за неожиданного приглашения мужа на на прием, устроенный на его работе, героиня первого рассказа Ира не успела купить новые колготы. «Запрошення на прийом від власного чоловіка таке несподіване, що купити нових не встигла. А, врешті-решт, одягну ці, на ногах вони цілі, а що там під спідницею – ніхто не бачить» [4, 244]. Однако на вечере Ира так понравилась одному из гостей-иностранцев, что он предложил мужу заплатить за ночь с Ириной:

- Слухай, Іро, він дуже хорошо заплатить [...]
- І задля цього мати твоєї дитини має вийти на панель?
- Це ще не панель. Один раз – це ще так [...] Спиш же ти з Ваською, й абсолютно безкоштовно! [4, 246].

Униженная словами мужа, Ирина, не думая уже и о рваных колготах, поднялась с немцем в номер. Рваные колготы тот выкинул, взамен подарив новые. За немцем в тот же вечер

---

был француз, который порвал колготы, подаренные Фрицем.  
«Вдома вона простягає чоловікові два чеки. Він кричить на неї:

- Як ти могла! Є міра кінець-кінцем. Ти ж казала, що не повія!

Вона дивиться йому у вічі, і він змінює тон:

- Тебе могли образити ті лярви, що сиділи за столиком біля входу [...] Вони могли тебе побити. А що я без тебе робитиму? [...]

У ліжку чоловік виявляє неабиякий такт і не нагадує про подружні стосунки [...] На підлозі драні колготи. Залишки урочистого виходу в світ» [4, 247].

Эти рваные колготы – как её жизнь с мужем: внешне презентабельно, а что глубже - не видно. С точки зрения гендерных стереотипов, поведение Ирины отвечает им полностью: она слушает мужа, выполняя его любые просьбы даже в ущерб себе, она эмоционально гибкая и покорная. Лишь наедине она может дать волю своим желаниям, радоваться, что не все знает о ней муж: «Раптом щось заспокійливо відгукнулося всередині. Чого б це? Мабуть, тому що, поки чоловік був у ванні, вона встигла заховати подарунки від француза [...]. Буде чим почастувати Василя, коли черговий раз потече кран на кухні»[4; 247]

Таким образом, можно выделить следующие черты женских героинь в произведениях Татьяны Толстой и Евгении Кононенко:

1. В рассказах обеих писательниц показаны женщины разных возрастов. Возрастной диапазон их героинь колеблется от 30 до 80 лет. И у Татьяны Толстой и у Евгении Кононенко, за исключением немногих рассказов, показывается история развития судеб героинь, которая подводит героиню к решающему моменту жизни, положенному в основу рассказа и часто круто меняющий эту судьбу. Однако в рассказах Татьяны Толстой пожилые герои более отвечают гендерным стереотипам, чем молодые. Для рассказов Евгении Кононенко возраст героев в проявлении отклонений от гендерных стереотипов большой роли не играет.

---

2. Сравнивая творчество писателей разных стран, необходимо учитывать и их национальные особенности. В данном случае – в отношении к женщине и ее роли в обществе. Несмотря на то, что Россия и Украина довольно долго были в составе одного большого государства, имеют единые славянские корни, взгляды на роль женщины в обществе у них различаются. Прежде всего, это находит свое отражение в УНТ и творчестве классиков. Русским женщинам присущи такие черты, как жертвенность, скромность, верность, «домашность». Идеалами являются Сонечка Мармеладова, Наташа Ростова, тип тургеневской девушки. К этим типам женских персонажей, несомненно, нужно добавить и некрасовский тип «величавой славянки», стойкой, гордой, сильной внешне и внутренне, заботливой матери.

Украинская классическая литература, в большинстве своем, отображает самостоятельных, активных, независимых женщин, авторитетом для которых является мать, они выступают деловыми партнерами мужчинам или даже берут все в свои руки. Женщины в рассказах Евгении Кононенко на первый взгляд не всегда обладают такими качествами, но некоторые сюжетные линии повторяют традиционные народные (жизнь с нелюбимым мужем и встречи с милым, конфликт со свекровью и подчинение ей). У Татьяны Толстой явных связей с традиционным видением русской женщины нет, у неё очень трудно выделить основные национальные черты русских женщин и мужчин.

3. Обе писательницы в своих рассказах касаются семейной темы как важной стороны женской жизни. Для многих их героинь замужество даже является самоцелью. Отношение матери и ребенка – еще одна общая тема в рассказах этих авторов, однако у Татьяны Толстой больше внимания уделено отношениям матери и сына, а у Евгении Кононенко – матери и дочери. Также героини произведений и Татьяны Толстой, и Евгении Кононенко доказывают, что соответствие в поведении и речи гендерным стереотипам и традиционным гендерным ролям не означает, что такие героини

---

счастливы. Напротив, героини, ломающие гендерные стереотипы, внешне более успешны в жизни, скорее добиваются желаемого.

4. Евгения Кононенко большое внимание в своих произведениях уделяет плотскому аспекту отношений между мужчиной и женщиной, их интимной жизни (либо напрямую упоминает о них, или вкладывая их обсуждение в уста своих героинь). В рассказах Татьяны Толстой упоминаний об интимных отношениях между мужчиной и женщиной нет вообще. Они только подразумеваются, автор на них намекает. Таким образом, опуская конкретные детали отношений между мужчиной и женщиной, Татьяна Толстая уходит от одной из стереотипных характеристик женской прозы.

5. Среди проблем, затронутых Татьяной Толстой, трудно выделить сугубо «женские» проблемы (отношения с мужчиной, с другими женщинами), они даны в контексте других, более глобальных и «вечных». Её творчество относят к андрогинному типу, хотя некоторые проявления гендера присутствуют и в её рассказах. У Евгении Кононенко, наоборот, на фоне отношений мужчины и женщины, матери и дочери, женщины и другой женщины (подруги или «подурги») затрагиваются более серьёзные и глубокие темы. В любом случае, проблематику произведений обеих писательниц нельзя ограничить кругом типично «женских» проблем, которые традиционно закреплены критикой за женской прозой.

Статья является небольшим фрагментом в рамках исследования малой прозы Татьяны Толстой в свете гендерного подхода, а также стилистических и жанрово-тематических особенностей её творчества.

### Литература

1. **Євгенія Кононенко** та її героїні //Україна молода. – №30. –2005. – С.2. 2. **Незнайома:** Антологія української «жіночої» прози та есеїстки другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. / Авторський проект Василя Габора. – Львів: ЛА «Піраміда», 2005. – 600 с. 3. **Толстая Т. Н.** Круг: Рассказы /Т.Н. Толстая. –

---

М.: Подкова, 2003. – 346 с. 4. Толстая Т. Н. Ночь: Рассказы /Т.Н. Толстая. – М.: Эксмо, 2007. – 416 с.

Д. А. Погорелова

## ЛОЛИТА И ЕЕ ОРИГИНАЛ: ВЛАДИМИР НАБОКОВ И ХАЙНЦ ФОН ЛИХБЕРГ

*Статья посвящена актуальной для набокovedения проблеме – поискам интертекста в романах Набокова. В статье идет речь об интертекстуальных связях романа Владимира Набокова «Лолита» и одноименной новеллы Хайнца фон Лихберга. Сделанные выводы позволяют судить о новелле «Лолита» как об одном из претекстов, который несомненно повлиял как на главный замысел, так и на художественную семантику романа Набокова в целом. Статья проиллюстрирована убедительными примерами, цитатами из обоих произведений.*

**Ключевые слова:** Набоков, Лихберг, интертекст, символ, двойник.

*Статтю присвячено актуальній для набокovedення проблемі – пошукам інтертексту в романах Набокова. У статті йдеться про інтертекстуальні зв'язки роману Володимира Набокова «Лоліта» та однойменної новели Хайнца фон Ліхберга. Зроблені висновки дозволяють судити про новелу «Лоліта» як про один з претекстів, який безсумнівно вплинув як на головний задум, так і на художню семантику роману Набокова в цілому. Стаття проілюстрована переконливими прикладами, цитатами з обох творів.*

**Ключові слова:** Набоков, Ліхберг, інтертекст, символ, двійник.

*The article covers the topical for the modern Nabokovian studies problem – search of intertextual connections in Nabokov's novels. In the article the matter is about intertextual connections between the novel “Lolita” by Vladimir Nabokov and the short novel of the same novel by Heinz von Lichberg. Conclusions give the opportunity to judge the short novel “Lolita” as one of the pretexts which definitely had influenced the*

---

*main idea and the whole artistic semantic of the novel by Nabokov. Persuasive examples and quotes from both works illustrates it.*

**Key words:** *Nabokov, Lichberg, intertext, symbol, doppelganger.*

Споры о романе Набокова «Лолита», вершине модернистского творчества писателя, не утихают с момента публикации. В частности, проблема поиска интертекста в романе занимает практически всех набоковедов, как отечественных, так и зарубежных. В ряду исследователей стоят имена А. Аппеля, К. Проффера, С. Ильина, Е. Курганова, А. Русанова, С. Сендерович и Е. Шварц, а в ряду текстов, с которыми сравнивается «Лолита», находятся уже классические «Кармен» П. Мериме и «Цыгане» А. Пушкина, а также цикл «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока, роман «Черный принц» А. Мердок, творчество Э. По, произведения Ф. Достоевского, апокрифические легенды и т.д.

Среди текстов, ставших предшественниками «Лолиты» в творчестве самого Набокова, можно назвать роман «Камера обскура», отрывок из романа «Дар», повесть «Волшебник», стихотворение «Лилит».

С тех пор, как в 2003 году случайно обнаружилась не вызвавшая особого отклика во времена своего издания (1916) новелла «Лолита», критики обнаруживают сходство произведений литературного мэтра Набокова и известного лишь в узких литературных кругах Хайнца фон Лихберга. М. Маар утверждает, что, несмотря на все повторы и сходства, разница между романом и новеллой значительна [1, с. 139]. И. Галинская, прослеживая генезис романа «Лолита», обращается к тексту немецкой новеллы [2]. Исследователи признают, что факт влияния новеллы на роман имеет место, о чем свидетельствуют заимствования на уровне сюжета, образов героев и некоторых символов.

Сам Набоков, по мере возможности, отрицал любое литературное влияние на свое творчество. Однако, несмотря на то, что единственным источником «Приглашения на казнь» Набоков называл сочинения вымышленного им Пьера

---

Делаланда, влияние Ф. Кафки на этот роман доказывалось многими исследователями, в том числе А. Зверевым [3]; исследователи прослеживают явную связь романа «Король, дама, валет» и романа Р. Вальзера «Помощник» [4]; теперь, кажется, нашелся и литературный прототип «Лолиты».

Все эти сходства и параллели сам Набоков счел бы нелепыми и яростно отрицал бы любое присутствие в своих произведениях влияния немецких писателей. Причина этому широко известна: за все годы жизни в Берлине Набоков не познакомился близко ни с одним немцем, да и немецкий язык он никогда не освоил на том уровне, на котором владел французским, английским и русским; потому и утверждал, что немецкого языка не знает.

Однако Н. Анастасьев возражает в ответ на высказывание Набокова «Я не говорил по-немецки, у меня не было друзей-немцев, и я не прочитал ни одной немецкой книги, будь то оригинал или перевод»: «Сомнительно опять-таки, чтобы такой эрудит и книголюб, как Набоков, не читал немецких книг... То есть уж одну-то точно читал — роман Леонгарда Франка «Брат и сестра», вышедший в 1929 году и сразу же завоевавший шумную и несколько скандальную известность — скрытая, однако же, легко узнаваемая ссылка на него содержится в рассказе «Встреча», написанном в том же году» [5, с. 188]. Анастасьев также приводит воспоминания Веры Набоковой о том, как писатель критиковал переводы на немецкий язык романов «Bend Sinister» и «Ада». По мнению Набокова, словарь переводчика «исключительно беден, и у него нет ни малейшего чувства стиля» [5, с. 376].

Даже не принимая во внимание эти факты, при условии неглубокого (по мнению перфекциониста Набокова) знания немецкого языка, это знание оказалось бы достаточным для прочтения нескольких страниц малоизвестной новеллы, которые, возможно, и дали первый толчок к созреванию идеи мирового шедевра.

Влияние Лихберга обнаруживается в частности в выборе подзаголовка к роману «Лолита»: «Исповедь

---

светлокожего вдовца». «Исповедь Виктора Х», изданная Лихбергом инкогнито, была послана Набокову критиком Э. Уилсоном и впоследствии названа Владимиром Владимировичем «вавилонским посланием украинского помещика» [6, с. 4]. Несмотря на этот насмешливый отзыв, нельзя не обратить внимание на повторяющееся слово «исповедь» в обоих названиях и переключку имен: Гумберт Г – Виктор Х. Вспомним также, что «Лолиту» Набоков также хотел издать инкогнито ввиду ее откровенности и неприкрытого эротизма. Для Лихберга же издание под псевдонимом N.N. было единственным выходом в обстановке кайзеровской Германии: любовное описание бесчисленных постельных сцен не сошло бы с рук вольнодумному писателю. Тщательно описываемый Лихбергом инцест позднее отзовется в набоковской «Аде».

Таким образом, знакомство Набокова с творчеством Лихберга возможно. С этим соглашается в своей статье «Лолита и немецкий лейтенант» упомянутый выше М. Маар, первый из набоковедов обративший внимание на связь двух текстов [1]. М. Маар подытожил сведения об уже известных литературных предшественниках «Лолиты» в творчестве Набокова, добавив свои собственные оригинальные наблюдения, например, о первом проблеске «Лолиты» в рассказе «Счастье». Также Маар приводит убедительные доказательства того, что в ранней пьесе Набокова «Изобретение Вальса» уже присутствуют намеки на знакомство с новеллой Лихберга. Сравнивает Маар и некоторые сцены немецкой «Лолиты» со сценами из рассказа Набокова «Королек».

Статья Маара представляет собой первый толчок к изучению новеллы Лихберга в качестве пред-текста «Лолиты». Цель нашего исследования – проследить, настолько ли вызывающе сходство немецкой новеллы и русско-американского романа, более детально проанализировать интертекстуальные связи двух произведений.

Несомненно, главное подозрение в плагиате возникает из-за названия и выбора имени для главной героини. Действие новеллы Лихберга разворачивается в Испании, и его Лолита –



---

юная испанка. Набоков изначально хотел назвать свою «бедную девочку» Вирджинией, а впоследствии Хуанитой (Жуанитой) – испанским именем. Об этой версии имени говорит сам Набоков в послесловии к американскому изданию романа 1958 года [7, с. 83]. Также одной из ключевых реминисценций в романе является новелла П. Мериме «Кармен», действие которой происходит в Испании. Итак, Испания у Лихберга и испанские мотивы в описаниях набоковской «гитаночки» – первый пример сходства произведений.

И у Набокова, и у Лихберга повествование ведется от первого лица, от имени странствующего профессора. У обоих писателей главные герои влюбляются в девочек-подростков по имени Лолита, встреченных ими в доме, где ими снимается комната. У Лихберга не указывается точный возраст героини, сказано лишь, что «на севере она считалась бы еще ребенком» [6, с. 174]. Описание героини Лихберга, ее «тоненькое гибкое тельце, прелестные золотистые волосы» не могут не напомнить нам «блестяще-русую» набоковскую Лолиту, ее «золотистый пушок вдоль загорелых рук и икр», «тонкие, медового оттенка плечи», «шелковистую, гибкую, обнаженную спину». Несколько строк из новеллы – всего лишь зародыш бурных возлияний и восхвалений, написанных Гумбертом; но нельзя ли считать очевидной аллюзией то, что Рита, которую несчастный Г.Г. «подобрал» в попытке заменить свою ненаглядную беглянку, помимо прочих достоинств, обладает «седловинкой в гибкой спине», да и сама является «кажется, испанского или вавилонского происхождения» [8, с. 264] (опять же вспомним об отзыве Набокова о «вавилонском послании украинского помещика»).

Так же, как и у Набокова, у главных героев Лихберга возникает тяга друг к другу, приводящая к бессонным ночам и слезам. У Лихберга «она робко смотрела на меня с немым вопросом, а по вечерам я заставал ее в судорожных рыданиях» [6, с. 174], у Набокова: «моя ривьерская любовь внимательно на меня глянула поверх темных очков» [8, с. 38]; Гумберт прислушивается к ее «всхлипыванию ночью – каждой, каждой

---

ночью» [8, с. 176], как только он притворился, что спит. Испанская Лолита «пела мне на балконе тихие песни» [6, с. 175]; в американской версии «фанфары и фары, тарабары и бары постепенно перенимались ею: ее голосок подхватывал и поправлял перевертаемый мною мотив. Она была музыкальна, она была налита яблочной сладостью» [8, с. 59]. При описании первых моментов близости героев Лихберг часто прибегает к слову «робкий», акцентируя внимание на неопытности и невинности влюбленной девочки: его Лолита «робкими шагами приблизилась ко мне... руки совершенно по-детски неожиданно обхватили меня за шею» [6, с. 175]. У Набокова же Лолита чувственна и настойчива («Не успел автомобиль остановиться, как Лолита так и вплыла в мои объятия» [8, с. 113]), в ее поведении нет и намек на робость.

Несмотря на кажущееся поверхностное сходство, нельзя полностью отождествлять романтическую Лолиту Лихберга («она...замирала и с улыбкой на губах заглядывалась на солнце» [6, с. 174]) и практичную развращенную Лолиту Набокова («“Ну и шик!” - заметила моя вульгарная красотка, щурясь на лепной фасад» [8, с. 118]). Несмотря на то, что обе героини после совращения ими взрослых мужчин не знают, то ли плакать, то ли смеяться, очевидна разница между их эмоциональными состояниями и реакциями: у Лихберга «Лолита была вся в слезах, но уголки сладких губ счастливо улыбались. – Ты такой сильный! – прошептала она» [6, с. 175]; у Набокова: «"Кретин!" - проговорила она, сладко улыбаясь мне. – “Гадина! Я была свеженькой маргариткой, и смотри, что ты сделал со мной...” В голосе у нее звенела зловещая истерическая нотка» [8, с. 142].

Если у Лихберга герои проводят вместе «золотые жаркие дни и серебристые томные ночи» [6, с. 174], то у Набокова серебряный цвет практически не играет роли для создания цветовой гаммы, зато золотой, рыжий и розовый, цвета сладостного томления, кочуют со страницы на страницу: Гумберт называет Лолиту «золотое мое существо!» [8, с. 237] и так характеризует свое состояние, вновь отсылая читателя к образу дерзкой испанской цыганки: «Я околдовал мою Кармен и все

---

время смертельно боялся, что какое-нибудь стихийное бедствие мне вдруг помешает, вдруг удалит с меня золотое бремя, в ощущении которого сосредоточилось все мое существо» [8, с. 59]. И если в обеих книгах герои осознают всю отчаянность своего положения, то причина у них совершенно разная – герой Лихберга не способен ответить взаимностью той же силы на всепоглощающую страсть испанской красавицы («безмерная, опасная любовь Лолиты внушала мне ужас» [6, с. 175]), Гумберт же, наоборот, самосжигается от сосредоточения в себе маниакальной тяги к бесовскому дитя. У Лихберга герой с самого начала чувствует, что в Лолите «была какая-то загадка» [6, с. 174] (семейная тайна обнаружится позднее и не будет влиять на развитие любовного романа). У Набокова Гумберт, уже охваченный всепоглощающей страстью, вдруг осознает, что «нимфическое зло, дышащее через каждую пору замороженной девочки, которую я готовил для тайного услаждения, сделает тайну несбыточной и услаждение – смертельным. Я должен был знать (по знакам, которые мне подавало что-то внутри Лолиты, – настоящая детская Лолита или некий изможденный ангел за ее спиной), что ничего, кроме терзания и ужаса, не принесет ожидаемое блаженство» [8, с. 125].

С первых строк чтения новеллы мы осознаем, что основная разница между двумя Лолитами в том, что испанская девочка от всей души полюбила постояльца и любовника, а ее американская сверстница оказалась неспособна на это. Принимая от возлюбленной прощальный подарок, розу, окрашенную ее кровью, герой Лихберга думает: «Вот как она, оказывается, умеет любить» [6, с. 176]. Гумберт же знает, что Лолита никогда не сможет дать ему той любви, которая была дарована ему Аннабеллой. Свои взаимные чувства к первой возлюбленной Гумберт постоянно подчеркивает и противопоставляет тягостным отношениям с Лолитой: «Долго после ее смерти я чувствовал, как ее мысли текут сквозь мои. Задолго до нашей встречи у нас бывали одинаковые сны. Мы сличали вехи. Находили черты странного сходства. В июне одного и того же года (1919-го) к ней в дом и ко мне в дом, в

---

двух несмежных странах, впорхнула чья-то канарейка. О, Лолита, если б ты меня любила так!» [8, с. 12].

Роза, цветок, напоенный кровью, по мнению Маара, «воспринимается здесь как классический символ дефлорации, символ демонической любви нимфетки» [1, с. 145], хотя подробно исследователь не останавливается на этом символе. В романе Набокова роза играет важную роль уже на уровне стилистики. В розовый цвет окрашены многие детали, начиная с реалий Америки – «страны розовых детей» [8, с. 26] и заканчивая розовым пузырем на губах убитого Куильти. Розовый фигурирует наравне с золотистым как основной цвет, а роза – как постоянный символ в описаниях Лолиты и нимфеток: в списке класса имя Долорес Гейз находилось «в живой беседке имен, под почетным караулом роз» [8, с. 52], Лолита «состояла вся из роз и меда» [8, с. 111], «на площадках для игр, на морских и озерных побережьях» взгляд Гумберта отчаянно ищет, «не мелькнули ли голые ноги нимфетки или другие заветные приметы Лолитиных прислужниц и наперсниц с букетами роз» [8, с. 263].

Малолетняя проститутка, которую в качестве нимфетки, пытается подsunуть Гумберту «астматическая женщина, размалеванная, говорливая, пропитанная чесноком, с почти фарсовым провансальским выговором и черными усами над лиловой губой», сравнивается с лакомым, «как розанчик», товаром [8, с. 23]. Просьба Гумберта о двойной кровати и дополнительной койке «для маленькой дочери», обращенная к «розовому старцу», не вызывает подозрений, ведь все сомнения «рассеялись от вида моей арийской розы» [8, с. 118]; однажды Гумберт подзывает девочку словами: «...Поди сюда, мой коричневый розан» [8, с. 151].

О том факте, что в картине мира Набокова роза также символизирует утраченную невинность, красноречиво свидетельствуют следующие примеры. Несколько отстраненно Гумберт рассказывает о том, как в номер поднимается лифт, везущий «...тихого джентльмена франко-ирландского происхождения и его сонную дочку, а также двух увядших женщин, экспертов по розам, которые тоже глядели участливо

---

на мою хрупкую, загорелую, пошатывающуюся, розовую, одурманенную душеньку» [8, с. 123]. Женщины, охарактеризованные как «увядшие», несомненно являются «экспертами по розам», о которых (как полагает героиня) еще только предстоит узнать его душеньке. Таинственный незнакомец, встреченный Гумбертом в гостинице немного позже, продолжает развивать «розовую» метафору: «Сон – роза, как говорят в Персии», - заявляет он [8, с. 127]. При этом Гумберту в этом безобидном трюизме слышится явный недвусмысленный намек на понимание незнакомцем его тайны.

Вспоминая об игре, «в которой девочки воображают себя дивами» [8, с. 232] и, дотрагиваясь вслепую до каких-то предметов, выполняют задания, Гумберт находит среди бумаг список, в котором перечислены некоторые предметы. Этот список, обработанный воспаленным сознанием Гумберта, легко превращается в перечень эротических фетишей: здесь и яблоко (возможно, то «банальное, эдемски-румяное яблоко» [8, с. 57], которое подбрасывала коварная Лолита, пока Гумберт «пристраивался» к своей «Карменситочке»), и липкий финик, и ледяной кубик, и карманный фонарь цилиндрической формы (эвфемизм, достойный знаменитого «огромного ключа со смуглым ореховым привеском» [8, с. 125]), и, наконец, розовый лепесток. Игра, в которой девочке предлагается, притворившись слепой, ощупать лица различных людей, в том числе, лицо «собственного отца» [8, с. 232] (Лолита в этой игре пойдет намного дальше), напоминает перевернутую ситуацию из романа «Камера обскура», в котором Магда, эскиз Лолиты, будет сидеть на коленях слепого Кречмара, одновременно лаская Горна.

Постель Лолиты пахнет «каштанам и розами» [8, с. 245], на корзине для мусора в ее комнате изображен розовый букет. Наконец, явное воплощение метафора находит в сцене, когда Гумберт укладывает большую Лолиту в постель: «Я раздел девочку. Дыхание у нее было горько-сладким. Ее коричневая роза на вкус отзывалась кровью» [8, с. 243]. Роза Лихберга, смоченная кровью, становится у Набокова недвусмысленным символом и зловещим предзнаменованием рока.

---

У Лихберга Лолита, узнав, что возлюбленный покидает ее, впилась зубами в его руку, оставив шрам на всю жизнь. В романе Набокова укус приобретает свой подтекст: неуловимого Куильти постоянно путают с его братом-дантистом, от которого Гумберт и узнает адрес своего зловещего двойника. В утренней сцене «первородного греха» Лолита красочно поедает яблоко: «Она его схватила и укусила, и мое сердце было как снег под тонкой алой кожицей... Держа в одной руке изуродованный плод, несколько не служивший ей помехой, Лолита стала быстро и бурно листать журнал...» [8, с. 58]. Мрачное настроение Гумберта, причиной которого послужила новость об отправке Лолиты в лагерь, он пытается скрыть за маской зубной боли: «...Мне пришлось сослаться на ту же зубную боль, которую я уже симулировал утром. Зуб верно был коренной, громадный, с нарывом величиной с компотную вишню» [8, с. 63]. У обоих авторов боль от укуса, зубная боль приобретают особое, сходное значение.

Образ Лолиты в романе Набокова впитывает, вбирает в себя и Лолиту Лихберга; двойственный характер своей героини, смешение в ней дьявольского и ангельского, нежного и вульгарного Набоков отмечает не раз: «Меня сводит с ума двойственная природа моей нимфетки – всякой, быть может, нимфетки: эта смесь в Лолите нежной мечтательной детскости и какой-то жутковатой вульгарности, свойственной курносой смазливости журнальных картинок и напоминающей мне мутно-розовых несовершеннолетних горничных у нас в Европе...» [8, с. 45]. Это сравнение с маленькими горничными опять обращает нас к новонайденной пред-Лолите, прибирающей и томно вздыхающей в комнате своего возлюбленного.

Помимо Лолиты и Гумберта у Набокова действует также Куильти, человек-тень, человек-двойник, призрак Г.Г., его ночной кошмар. Это, пожалуй, самая наглядная пара зеркальных двойников в набоковском метаромане (помимо Германа и Феликса, Цинцинната Ц и м-сье Пьера, братьев Найтов, Вана и Ады и многих других). У Лихберга мы также находим двойников – это близнецы Антон и Алоис, которые появляются

---

в новелле еще до Лолиты и своим поведением дают понять, что встреча с этой девочкой предвещает нечто таинственное. После прощания с Лолитой профессора преследует ужасное сновидение, в котором братья сражаются за признательность Лолиты одному из них, при этом девчонка откровенно издевается над ними. Именно в этом эпизоде раскрывается истинная сущность лихберговской Лолиты, достойной по безжалостности своей американской тезки. И как набоковская Лолита бежит от Гумберта к Куильти, отражаясь в двух поставленных друг против друга зеркалах, так и Лолита у Лихберга поставлена перед выбором одного из двух близнецов, которые различаются только голосом. Как Гумберт и Куильти соревнуются в своем остроумии, интеллигентности, умении разгадывать загадки, так и влюбленные братья меряются силой, ростом и возрастом. Испанскую Лолиту близнецы убивают; набоковская Лолита умирает вне зависимости от своих мучителей. У Лихберга непонятно, была ли сцена с братьями и Лолитой сновидением или реальностью; также и у Набокова невозможно понять, во сне или наяву Гумберт убивает Куильти. И если у Лихберга герой «душу Лолиты увез с собой» [6, с. 180], то Гумберт вынужден услышать от Лолиты, что Куильти был «единственный мужчина, которого она безумно любила» [8, с. 280].

Многочисленные параллели на уровне сюжета, символов, образов между двумя произведениями дают основания полагать, что новелла Лихберга является одним из источников, литературных предшественников романа «Лолита». Этот факт несколько не умаляет достоинств набоковского шедевра: новелла Лихберга явно проигрывает как по стилистике, так и по идейно-художественному воплощению идеи. Но сходство двух «Лолит» позволяет говорить о переосмыслении и интерпретации текста Лихберга, влияние которого прослеживается как в испанских мотивах романа Набокова, так и на уровне незримого подтекста.

## Литература

- 1. Маар М.** Лолита и немецкий лейтенант / М. Маар // Иностранная литература. – 2007. – № 4. – С. 137-172. **2. Галинская И. Л.** К вопросу о генезисе романа «Лолита» / И. Л. Галинская // Владимир Набоков: современные прочтения: Сб. науч. тр.; отв. ред. Скворцов Л. В. – М.: РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. отд. культурологии, 2005. – С. 40-59. **3. Зверев А. М.** Набоков / А. М. Зверев. – [2-е изд.] – М.: Молодая гвардия, 2004. – 453 с. **4. Семенова Н.** Цитация в романе «Король, дама, валет» / Н. Семенова // В. В. Набоков: Pro et Contra; [сост. Б. В. Аверина]. – СПб.: РХГИ, 2001. – Т. 2. – С. 650-661. **5. Анастасьев Н. А.** Владимир Набоков. Одинокий Король / Н. А. Анастасьев. – М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2002 – 525 с. **6. Лихберг, Хайнц фон.** Исповедь Виктора Х / NN; [пер. с франц. К. Бектурсунова]; Лолита / Хайнц фон Лихберг; [пер. с нем. М. Цукановой под ред. С. Коровина]. – Харьков: Фолио, 2007. – 182 с. **7. Набоков В. В.** О книге, озаглавленной «Лолита» / В. В. Набоков // В. В. Набоков: Pro et Contra; [сост. Б. В. Аверина]. – СПб.: РХГИ, 1977. – Т. 1. – С. 82-89. **8. Набоков В. В.** Лолита. Ада, или Эротиада / В. В. Набоков. – М.: АСТ МОСКВА, 2005. – 870 с.

**А. А. Плотникова**

### **МАСКА ПЬЕРО В ТВОРЧЕСКОМ ПОИСКЕ А. Н. ВЕРТИНСКОГО: ИСТОКИ, ЭВОЛЮЦИЯ, ЗНАЧЕНИЕ**

*В статье рассматривается возникновение образа Пьеро и использование его в роли сценической маски в творчестве А. Н. Вертинского. Через призму данного образа анализируются взаимоотношения автора и лирического героя. Делается вывод о значении маски Пьеро в творчестве поэта.*

***Ключевые слова:** сценическая маска, образ Пьеро, ирония, оппозиция «автор» - «герой».*



---

У статті розглядається виникнення образу П'єро і використання його в ролі сценічної маски в творчості А. Н. Вертинського. Крізь призму даного образу аналізується взаємовідносини між автором та ліричним героєм. Робиться висновок про значення маски П'єро в творчості поета.

**Ключові слова:** сценічна маска, образ П'єро, іронія, опозиція «автор» - «герой»

*The article discusses the emergence of the image of Pierrot and using it as a theatrical mask in the works of A. Vertinsky. Through the prism of the image the relationships of the author and the lyrical hero were analyzed. In the article was made a conclusion about the importance of the mask of Pierro in the works of the poet.*

**Keywords:** *theatrical mask, the image of Pierrot, the irony, the opposition "author" - "Hero".*

Александр Николаевич Вертинский – известный исполнитель театрализованных песен-миниатюр, песен-новелл, автор музыки и слов большинства исполняемых им произведений. Его творчество кардинально отличается от творчества его современников. Своеобразной «маркой» артиста стал его образ Пьеро, который в дальнейшем неоднократно «примерялся» последователями.

Как же возник этот загадочный облик в творчестве выдающегося поэта? Почему именно за этой маской скрывался он от публики?

Истоки этого образа мы находим в далеком 17 веке. Пьеро (франц. Pierrot, уменьшенная форма имени Пьер), один из персонажей французского ярмарочного театра, возникший именно в то время. Обычно это был крестьянин-мукомол, отсюда и возникает набеленное лицо персонажа.

Его прототипом стала маска Педролино из итальянской комедии дель арте. Актер играл его без маски, в широкой крестьянской рубаше из мешковины, а лицо обсыпал мукой. «На сцене парижского театра «КомедиИтальянн» превратился в

---

печального несчастного возлюбленного, соперника более удачливого Арлекина.»[1, с. 327]

«В 1819 на сцене парижского театра «Фонамбюль» мим Ж.Г.Б.Дебюро стилизовал маску народного театра в образ отвергнутого несчастного влюбленного, одетого в белый балахон с жабо с длинными рукавами, широкие панталоны, остроконечную шапку. Дебюро первым переосмыслил популярную маску и ввел ее в авторский театр. Нового героя он играл с помощью традиционных приемов театра ярмарки-буффонады, гротеска и эксцентрики, но главным в его образе остались лиризм и жизненная правдивость переживаний, чем он и завоевал симпатии публики.»[1, с. 328] Эти же приемы, как мы видим, в дальнейшем использовал А.Вертинский. Маска Пьеро стала классическим персонажем пантомимы, а Дебюро – основоположником жанра поэтической пантомимы. Этим двум маскам итальянской комедии была суждена долгая жизнь в искусстве. Вечное противостояние Пьеро и Арлекина каждая эпоха трактовала по-своему.

Однако, на рубеже 19–20 вв. маски итальянской комедии подверглись стилизации мастерами модерна. Маска Пьеро зажила новой жизнью. Персонаж французского ярмарочного театра вернулся к истокам – в эстетически переосмысленную в 20 в. итальянскую комедию дель арте и одновременно, эволюционировав в авторский театр, стал самостоятельным персонажем, театральным феноменом. Начало XX века оживило интерес к театру миниатюр, а, следовательно, и к вышеуказанным образам.

По словам В.Е. Ардова, зрители увидели кокетливых маркиз и жеманных Пьеро в работах графика К.Сомова. Однако эти образы были характерны не только для живописи того периода. «Интерес А.Блока к далекому Средневековью как дань былым временами сюжетам не единичен. В.Брюсов и А.Белый так же писали о «былых днях»...И, разумеется, эта тематика перешла в малое искусство. На эстраде появились свои Пьеро и Коломбина. Они проникли в тексты песен и фабулы танцев...»[2, с. 263] С образом Пьеро Вертинский знакомится в

---

период своей богемной жизни в Москве и театрального довоенного прошлого. Он знаком со многими салонными певцами того времени и становится приверженцем малого салонного искусства. Для поведения молодого Вертинского был характерен эпатаж обывателя. И это повлияло на его мировосприятие и самовыражение в тот период.

К.А. Рудницкий в книге «Любимцы публики» писал: «В отличие от Плевицкой – простонародной, а частенько и псевдонародной, Вертинский – певец богемы, салонный поэт и к фольклорным богатствам не прикасался.» [3, с. 7] Таким образом, он заведомо склоняется к использованию салонных традиций и образов в своем творчестве.

Однако, несмотря на свою популярность в богемной среде, поэт решает идти на фронт, несмотря на то, что в армию не призывался. Устав от беспорядочной и нездоровой жизни, желая помогать обездоленным и умирающим, он стал братом милосердия. Вольный мир артистической богемы сменился душной, пропахшей карболкой теснотой санитарного поезда. Там актер стал «братом Пьеро». Словно стесняясь своего актерского прошлого, он скрывается за этим псевдонимом – когда-то этот образ принес ему славу в Театре миниатюр, пусть поможет теперь и на войне.

Будучи талантливым актером, Вертинский очень боялся сцены. В поезде он и начал петь свои «арии» для раненых, из-за стеснительности скрываясь под маской. Как писал В.Г. Бабенко: «Комплекс сценобоязни довлел над ним» [4, с. 9]. Однако молодому человеку суждено было реализовать себя: «И Вертинский нашел простой и гениальный ход: чтобы подавить свое смущение, он мазал лицо белилами, подводил глаза и облачался в больничный халат с пришитыми помпонами и только после такой пугающей процедуры выходил читать...» [2, с. 14]. Таким мы видим Белого Пьеро, лирика, утешителя. В этом образе Вертинский провел всю свою фронтную жизнь.

Вертинский вернулся в артистический мир Москвы летом 1915 после легкого ранения. С начала 1916 о Вертинском стала

---

писать московская театральная пресса. Он выступал с ариетками Пьеро в новом кабаре «Богема», в театре «Мозаика» на Тверской, в театре-кабаре «Жар-птица», в театре миниатюр на Петровских линиях. Артистическое одиночество было его принципом. Пьеро – стал не только маской, за которой скрывался актер от публики, он стал символом его глубокого душевного одиночества. Неординарной была и его актерская маска, его «белый Пьеро». На сцену выходил к роялю певец, крепкий, высокого роста, на нем короткий белый балахон из атласа, плотно застегнутый до горла черными пуговицами, белое кружевное жабо, белая шапочка, скрывающая волосы. Лицо скрыто под толстым слоем грима, на котором выделялись длинные, резко изломанные брови, придающие лицу выражение печального вопроса. На этот раз никакой жеманности (характерной для довоенных выступлений), никаких пошлых шуток, все очень строго и аскетично.

«От страха перед публикой, боясь «своего» лица, я делал сильно условный грим: свинцовые белила, тушь, ярко-красный рот. Чтобы спрятать смущение и робость, я пел в таинственном «лунном» полумраке» — так описывал свои выступления Вертинский в книге «Дорогой длинною...».[См.: 6]

К концу грозного 1917 белое одеяние Пьеро полностью вытесняется черным, и рождается невиданный ранее черный траурный Пьеро. Его образ был абсолютно иным: мертвенно-белый грим на лице заменила маска-домино, белый костюм Пьеро заменило совершенно черное одеяние, на котором ярко выделялся белый шейный платок. Триумф «печального Пьеро» пришелся на 25 октября. Октябрем того же года датировано его стихотворение «То, что я должен сказать», посвященное жертвам затянувшейся войны.

Новый Пьеро вместо романтических или (как можно было ожидать от фронтовика) военных песен стал рассказывать глубоко личные истории. Его творчество приобретает своеобразную глубину и трагизм.

«Вертинский тогда в своем печальном образе Пьеро явился контрастом, приговором, предостережением тому

---

жадному, жирному, глотающему семгу благополучному реакционному обществу и прошелся перед всей Россией под ручку с девочкой с бульвара, «в мокрой горжеточке». [См.: 7] В сущности, это было тоже «эпатирование буржуа», вроде футуризма, но совершенно по-другому, нежели делали Маяковский и другие. Искусство Вертинского – это настоящее, русское искусство, необычайно доброе, немного, я сказал бы, «юродивое»», – писал Вс.Иванов.[См.: 7]

Вскоре Вертинский отказался и от этой маски, за которой пытался скрыть свою застенчивость, и начал выступать в черном фраке или смокинге и белой крахмальной сорочке.

Необходимо отметить, что для искусства начала XX в. был характерен поиск маски, неповторимого образа. Зритель шел именно «на маску», и ее стремились использовать самые разные деятели искусства: желтая кофта Маяковского, бархатная блуза и кудри Блока, экзотическая поза Северянина - все это поиск маски, уникального места в искусстве. Искусственная личина чаще всего и является подлинной сущностью надевшего маску и отождествляется в его сознании и в сознании окружающих с образом, который маска отражает. Маска возводит форму в превосходную степень. На выбор сценической маски Вертинским оказала влияние поэзия Блока, которой он очень увлекался, в частности – пьеса «Балаганчик» и цикл стихов «Маски». С выбором «своей» маски А.Вертинский не ошибся.

Проанализировав творчество актера, можно сделать вывод, что его «маска Пьеро» дала ему возможность не только скрыть стеснение перед публикой, но и полностью изменить восприятие образа автора в тексте.

А.Вертинский настаивал, что автором ариеток был не кто иной, как сам Пьеро, отсюда и возникает их своеобразный лиризм и художественное своеобразие, характерное для данного героя. Таким образом, актер отделяет себя от авторства. Хотя песни повествует как бы сам автор, и рассказ ведется от первого лица, но их повествует не Вертинский, а сам Пьеро, к которому поэт отношения как бы не имеет.

---

Настоящий автор в произведениях выходит за рамки отношений «лирический герой» - «автор», собственно автор отстранен, и различить слова А.Вертинского и Пьеро можно только исходя из контекста.

В этом и заключается смысл использования А.Вертинского маски Пьеро в своем раннем и наиболее противоречивом творчестве. С ее помощью поэт не только «скрывался» от публики, но и самовыражался, используя прием тонкой иронии и отстранения от «автора в тексте».

### Литература

**1.Иллюстрированная** история мирового театра. – М.: БММ АО, 1999. – 582 с. **2.Ардов В.Е.** Этюды к портретам. – М., Советский писатель, 1983. – 360 с. **3.Рудницкий К.А.** Любимцы публики. – К.: Мистецтво, 1990. – 368 с. **4.БабенкоВ.Г.** Артист Александр Вертинский: Материалы к биографии. Размышления. – Свердловск: Изд-во Урал.ун-та, 1989. – 144 с. **5.СавченкоБ.А.** Александр Вертинский. – М.: Знание, 1989. – 56 с. **6.ВертинскийА.Н.** Дорогой длиною.../Сост. и вступ. ст. Ю.Томашевского. – М.: Правда, 1991. – 576 с. **7.ТихомировВ.** Бессмертная муза: Черный Пьеро - Александр Вертинский // [Электронный ресурс] /В. Тихомиров. – Режим доступа: file:///localhost/F:/вертинский/Бессмертная%20муза\_%20Черный%20Пьеро%20-%20Александр%20Вертинский.mht



Науково-методичне видання

**СОВРЕМЕННОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ – 2011**

*Науково-методичний збірник  
філологічних робіт*

Російською мовою

Збірник випущений кафедрою всесвітньої літератури ЛНУ імені Тараса Шевченка та адресований широкому колу читачів від учня й студента до шкільного й вузівського викладача. Автори статей розглядають широкий спектр теоретичних і методичних проблем.

Призначено для філологів та всіх, хто цікавиться специфікою розвитку літератури.

**Відповідальний за випуск:**

Чернієнко Л. В.

Комп'ютерний макет – Вернік О. О., Романова Н. М.

Коректор – Чернієнко Л. В.

---

Здано до склад. 27.04.2011 р. Підп. до друку 27.05.2011 р.  
Формат 60x84 1/16. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.  
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 15,69. Наклад 100 прим. Зам. № 175.

---

***Видавець і виготовлювач***

**Видавництво Державного закладу**

**«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»**

вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Т/ф: (0642) 58-03-20.

e-mail: alma-mater@list.ru

*Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.*