

**Оглавление**

- Богатырева Т. А. Отражение культа Богородицы в древнерусских житиях  
Ваганова О.К. Механизмы идентификации в творчестве Ф.М. Достоевского (на примере «Белых ночей», «Записок из подполья» и «Кроткой»).
- Гаврилова В.Г. Поэтическая личность К. К. Случевского в оценке В. С. Соловьева
- Горбатов М.А. Народные песни в историческом романе Н. А. Полевого «Клятва при Гробе Господнем»
- Денисова Д. Ф. Своеобразие «разбойничьей» темы в повестях О.М.Сомова
- Дорожкина М. А. Нравственно-философские искания смысла жизни в повести Е.А. Ган «Напрасный дар» (1842)
- Дорохова А. С. Религиозное осмысление "Шинели" Н.В. Гоголя в критике XX века
- Дорош Н.В. Предметный мир баллад В.А. Жуковского и А.С. Пушкина
- Дубеник Е. А. Реминисценции и аллюзии в речи и произведениях капитана Лебядкина
- Евдокимов А. А. Основные аспекты изображения тела у Н. В. Гоголя и У. Шекспира в сравнительном освещении («Ревизор» и «Генрих IV»)
- Жигалов А. Ю. Смена форм символической интерпретации в батальных описаниях «Повести временных лет»
- Иванова Л. А. Образ «мертвой невесты» и вечные гуманистические ценности (на материале лирики поэтов 1870-1890-х гг.)
- Касьянова Г. Е. Метапоэтика поэзии А. Х. Востокова
- Кацадзе К.Г. Внефабульные пространство «Страшной мести» Н. В. Гоголя: два отвергнутых помощника
- Кладова Н. А. «Лавка древностей» Ч.Диккенса в художественной структуре романа Ф.М.Достоевского «Подросток»
- Кузнецова О. А. О трансформации стихотворных формул в древнерусской виршевой поэзии
- Кузнецова У. С. Психологический портрет героини в аспекте феминного и маскулинного дискурса («Былое и думы» А.И. Герцена, «Воспоминания» Т.А. Астраковой)
- Кузьмина М. К. Житие Симеона Юродивого в редакции Димитрия Ростовского
- Макущенко М. С. Восприятие времени героями пьес А.Н. Островского
- Мареева П. Е. Особенности литературного процесса в России 60-70-х гг. XIX века (на материале пьесы Н.И. Чернявского «Гражданский брак»)
- Матвеева Е. В. Некоторые особенности метафорики Л.Н. Толстого
- Морозова Я. Е. Художественный образ истории и способы его репрезентации в романе М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»
- Новокрещенных Е. Г. Образ родного дома в воспоминаниях поэта Я.П. Полонского
- Олескина Е. А. «Struwwelpeter» и «Степка-растрепка»: особенности рецепции немецкого черного юмора в России XIX века
- Павельева А. К. Вертикальные мифологические системы в цикле Н.В.Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»
- Першкина А. Н. Ноябрьский номер журнала «Время» за 1861 год. Подробный анализ номера
- Сабадаш Н.П. Следы пушкинского влияния и попытки его устранить в элегиях Е.А.Боратынского (Две редакции «Признания»)
- Сафронова М. М. Роман М.Ю. Лермонтова «Вадим» в свете готических традиций

Скачкова Н. А. Соборяне Н.С. Лескова: символика света в контексте древнерусской житийной литературы

Согрина В. В. Авантюрное начало в романе «Подросток» Ф. М. Достоевского

Тук К. Изображение «прекрасной еврейки» в дореволюционном русском литературном филосемитизме

Успенский П.Ф. К вопросу о влиянии декламации на стих: метрический казус в стихах Н.П. Огарева

Шанина Д.С. Комедия А. Н. Островского «Волки и овцы» в свете традиций европейского плутовского романа

## **Отражение культа Богородицы в древнерусских житиях**

Богатырева Татьяна Анатольевна

Аспирантка Московского педагогического государственного университета, Москва,  
Россия

В древнерусской литературе упоминания Богородицы встречаются в произведениях почти всех жанров. Но наибольшее количество мариологических эпизодов содержат агиографические памятники, теснее всего связанные с религиозной проблематикой. Мариологическую традицию этого жанра мы рассмотрим на примере житий трех прославленных русских святых, основавших богородичные монастыри.

«Житие Феодосия Печерского», игумена Киево-Печерского монастыря, было написано Нестором, монахом той же обители. О времени создания до сих пор существуют разные мнения: одни исследователи предполагают 80-е гг. XI в., другие – начало XII в. В этом памятнике мы наблюдаем первые предпосылки обособления культа пресв. Марии: соотнесение образа Богоматери с Киево-Печерским монастырем, мысль о принадлежности братии пресв. Марии, свидетельства Ее покровительства и участия в жизни обители.

Однако основной акцент в житии сделан на прославление Бога и Его помощь. Не случайно в произведении встречаются только три мариологические стилистические формулы, в каждой из которых использованы наименования и Бога, и пресв. Марии. В тексте памятника Богородица упомянута 16 раз. Чаще всего, в 9 эпизодах, использован только самый традиционный эпитет: святая Богородица. В богородичных видениях пресв. Мария предстает в виде монастырской иконы. Это, с одной стороны, устанавливает тесную связь образа Богородицы и обители, а с другой – свидетельствует о стремлении к конкретному изображению Ее облика, так как иконописный образ проще и доступнее для восприятия.

Следующее произведение – «Житие Авраамия Смоленского». Этот памятник написан, предположительно, в 1237 г. учеником Авраамия Ефремом. В житии упоминания Богородицы служат главным образом для характеристики святого. Во всех десяти мариологических формулах памятника использованы наименования и Бога, и Богородицы, к которым в 6 эпизодах добавляются и упоминания избранных святых. Мариологические эпизоды – необходимые элементы жития, что подтверждается и увеличением числа таких фрагментов по сравнению с «Житием Феодосия».

Нужно отметить и качественное разнообразие упоминаний пресв. Марии. Если в «Житии Феодосия» мариологические фрагменты встречаются в названиях культовых сооружений и богородичных праздников, в видениях и стилистических формулах, то в «Житии Авраамия» к вышеперечисленным случаям прибавляется и употребление наименований Богородицы в молитвах, похвале и библейских эпизодах. Еще одно свидетельство расширения культа Богоматери – разнообразие мариологических эпитетов, образованных лексикой двух семантических групп: «невинность, безгрешность», «помощь, покровительство».

Более поздний памятник представляет собой «Житие Кирилла Белозерского», написанное Пахомием Сербом в начале второй половины XV в. Образ Богородицы сюжетно и композиционно организует произведение. С Ее именем соотносятся почти все описанные события, не только чудеса и видения, но и бытовые эпизоды. На протяжении всего памятника Кирилл с просьбами обращается к пресв. Марии единолично, его молитвы к Ней пространны. Богородица, в отличие от более ранних памятников, помогает герою, влияя на события. В «Житии Авраамия» пресв. Мария олицетворяет идею помощи, а Бог – идею власти, именно Он выполняет просьбы. В произведении Пахомия обе эти функции свойственны не только Богу, но и Богоматери.

Это наблюдение подтверждается и использованием в памятнике стилистической формулы «помощью Богородицы молитвами Кирилла». Источником молитвенной поддержки становится святой, а действие исходит от пресв. Марии. Таких формул в житии две, но встречаются и ее модификации. Восемь раз в тексте обнаруживается

мариологическая формула, построенная по образцу «помощью Бога и Богородицы молитвами Кирилла». Таким образом, Бог и пресв. Мария оба становятся равнозначными «подателями» благ по молитве святого. Стоит отметить, что в «Житии Кирилла Белозерского» мариологический эпитет «Владычица» чаще всего соседствует с существительным «помощь», сопрягая в образе Богоматери идеи помощи и власти.

В рассматриваемом круге памятников постепенно увеличивается количество упоминаний Богородицы. В первом житии их было 16, в «Житии Авраамия» – 22, а в «Житии Кирилла» – 94. При этом в 80 эпизодах последнего памятника использован эпитет «Пречистая», не употреблявшийся так широко в предыдущих житиях. Возможно, это связано с изменениями в литургической практике XV в., закрепившей этот эпитет за образом пресв. Марии.

Примерно такое же пропорциональное увеличение наблюдается и в количестве мариологических формул. Если в «Житии Феодосия» таких формул всего три, в «Житии Авраамия» – десять, то в последнем рассмотренном памятнике их уже пятьдесят.

Все это свидетельствует о постепенном формировании обособленного культа Богоматери и его широком отражении в агиографической традиции московской письменности. Пресв. Мария становится покровительницей монастырей и монахов. Распространению этой традиции способствовали ученики Сергия Радонежского, в том числе и Кирилл Белозерский, в произведениях о которых непременно отражалась мариологическая тема.

### **Механизмы идентификации в творчестве Ф.М. Достоевского (на примере «Белых ночей», «Записок из подполья» и «Кроткой»)**

Ваганова Ольга Константиновна

Студентка Воронежского государственного университета, Воронеж, Россия

Для всех значимых героев Ф.М. Достоевского свойственно неразделение общепринятого способа переживания себя в мире, зачастую приводящего к деперсонализации личности. Идентификация (в частности, определение или достижение идентичности) во многих произведениях писателя выполняет мотивационную функцию для совершения сюжетобразующих поступков главных героев.

Персонажами, наиболее последовательно реализующими принцип деструкции личности, являются Мечтатель («Белые ночи»), «человек из подполья», герой «Кроткой». Помимо того, что Мечтатель и «подпольный человек» имеют ряд биографических точек соприкосновения, они схожи в своей страсти к мечтательству, определяющей *modus vivendi* каждого. Но присутствует и ряд принципиальных расхождений в способе существования каждого из этих героев, касающихся их идентичности. Самоидентификация Мечтателя, при всей ее противоречивости, все же автономна и может быть пунктирно прочерчена номинативной характеристикой образа – Мечтатель. Идентификационная цель монологизированного диалога с Настенькой [Достоевский 1972: 112–120] сводится к тому, чтобы репрезентировать свой способ бытия и *впустить* в автономное поле своей идентичности *чужое «Я»*, то есть понять и представить свою идентичность.

«Подпольный человек» в своем диалогизированном монологе пытается полемизировать с гипотетической реакцией собеседника-читателя. Таким образом, герой старается в онтологическом смысле расширить пределы своего «Я» до поведенческих реакций других «Я». Метод идентификации здесь – действие по подстановке себя на место собеседника в процессе диалога.

Постоянные попытки «человека из подполья» выйти за пределы своего «Я» приводят к тому, что он перестает восприниматься как заверченный характер. Герой представляет собой не единичное «Я», а целую серию лишь частично обработанных фрагментов того, из чего должна состоять личность. Иначе, «подпольный человек» распадается на созвездие квазиавтономных комплексов, каждый из которых обладает

собственной стереотипизированной личностью – так называемая субтотальная идентификация. И, в отличие от Мечтателя, «человек из подполья» не пытается познать свою идентичность, он стремится ее достичь. В этой интерпретации текст «Записок из подполья» можно расценивать как попытку установить связь между личностями и предметами внутри себя. И Мечтатель – лишь одна из его поведенческих ролей.

Ситуация усложняется тем, что самоидентификация человека из подполья скрыта конвергенцией различных факторов, одним из которых является стиль повествования. Герой пытается произвести впечатление на собеседника противоречивостью характеризующих его дефиниций. При этом наиболее ненавистные аспекты личности, являющиеся объектом идентификации, выставляются напоказ, будучи представлены как нелепые, достойные презрения и ненависти. Однако герой и сам испытывает так называемую «ненависть перевоплощения» (термин клинической психиатрии [Лейнг: 283]), проявляющуюся в виде тенденции вбирать в себя все больше характеристик личностей, которыми герой не является, что сопровождается негативной модальностью. Между тем, внешнее поведение «человека из подполья» – не что иное, как агрессивная система защиты, аналогичная многочисленным переходам лабиринта, которые должны были бы вести к выходу (т. е. обретению идентичности), но на самом деле никуда не приводят. Поэтому «Записки из подполья» не закончены: герой словно пытается кнопками самохарактеристик закрепить свою сущность, по сути, являющуюся пустотой. Эти попытки настолько же бесплодны, насколько ситуация «подполья» безвыходна.

Идентификацию героя «Кроткой» (где «подполье» превращается в камеру пыток) можно определить через ее отсутствие (так называемая аннулированная идентичность). Особенно показателен в этом отношении заключительный абзац: «Говорят, солнце живит вселенную. Разве оно не мертвец? Все мертво и всюду мертвецы... Когда ее завтра унесут, что ж я буду?» [Достоевский 1999: 366]. Здесь внутреннее «Я» становится окончательно расщепленным, мертвым и более не способным поддерживать ненадежное ощущение собственной идентичности. Со смертью главной героини «Я» героя перестает подвергаться оценке и диалектической взаимосвязи с другими людьми и, таким образом, теряет жизнеспособность и осознание себя как личности. А неосознание себя может равняться небытию.

Можно сделать вывод о том, что проблема идентичности решается Ф.М. Достоевским через три модели идентификации, выстроенные по эволюционному принципу: интегральная (Мечтатель), субтотальная («человек из подполья»), аннулированная (герой «Кроткой»).

Потенциальная деформация целостности идентичности изначально заложена в психотипе Мечтателя как личности, чье «Я» переживается как оторванное от любой поведенческой активности и подверженное процессу интроспекции. Детериорация в случае «подпольного человека» проявляется в том, что здесь герой расслаивается на комплекс различных – временами даже полярных – внешне автономных частей, ни одна из которых не развита до такой степени, чтобы из себя самой организовать завершённую личность. Герой «Кроткой» стоит на пороге полного растворения в небытии, т. к. здесь разлом между разнонаправленными идентификационными ядрами достигает такого уровня, что расщепление личности более не может совмещаться с образом жизни психически здорового человека, и становится провоцирующим импульсом психоза.

#### Литература

- Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972. Т. 2.  
*Достоевский Ф.М.* Дневник писателя (1873–1881). СПб., 1999.  
*Лейнг Р.У.* Разделенное Я. СПб., 1995.

**Поэтическая личность К.К. Случевского в оценке В.С. Соловьева**

Гаврилова Виктория Геннадьевна

Аспирантка Таганрогского государственного педагогического института, Таганрог,  
Россия

Понятие «поэтическая личность» обозначает экзистенциальный аспект изучения поэзии, своеобразное единство творчества и судьбы поэта. Оно становится особенно актуальным при изучении поэзии рубежа веков.

Поэтическая личность русского поэта конца XIX века К.К. Случевского породила множество толкований, но, пожалуй, единственным среди современников автора, кто сумел разглядеть в литературном наследии поэта те особенности, которые позволяют сегодня нам говорить о Случевском как о поэтической личности, был Вл. Соловьев.

Т. Смородинская отмечает, что, «как бы Соловьев ни относился к Случевскому – философу, мыслителю и прозаику, – самой важной точкой соприкосновения для них должна была стать поэзия» [Смородинская: 135]. И действительно, именно в своей статье «Импрессионизм мысли» Соловьев дал точную характеристику творческой индивидуальности поэта. Е.А. Тахо-Годи называет эту работу «апологией поэзии Случевского», мы бы назвали ее апологией поэтической личности Случевского.

Основа отношения крупнейшего русского философа к поэту конца XIX века состоит в едином понимании эстетики Соловьевым и Случевским. Система эстетических взглядов поэта содержится в его брошюрах «Явления русской жизни под критикой эстетики», где автор защищал право художника на выражение мечты и идеала. В. Брюсов сочувственно писал: «Значительную долю своих сил Случевский отдавал неблагодарному делу: защитить и оправдать мечту, доказать права фантазии, установить реальность ирреального» [Брюсов: 235]. Поэт рассуждал об искусстве и его роли в обществе, считал, что оно не должно быть «точным, простым подражанием» реальности, что целью искусства является «физическое и нравственное усовершенствование человеческого рода» [Случевский: 63]. Соловьев также не соглашался с тем, что функция литературы состоит в буквальном, точном отражении действительности. В поэзии (и шире – во всем искусстве) есть свое собственное (не религиозное, не философское, не политическое и т.п.) содержание и своя польза. «Поэзия может и должна служить делу истины и добра на земле, – но только по-своему, только своею красотой и ничем другим. Красота уже сама по себе находится в должном соотношении с истиной и добром, как их осязательное проявление. Следовательно, все действительно-поэтическое – значит прекрасное – будет тем самым содержательно и полезно в лучшем смысле этого слова» [Соловьев: 299]. Поэтому искусству не следует просто отражать и копировать действительность, оно должно творить идеал. Красота в искусстве – есть создание человека, стремящегося к идеалу.

Сходными были также религиозные воззрения Случевского и Соловьева. Бесконечное нравственное совершенствование возможно только лишь при условии бессмертия. Эта тема – одна из основных в поэзии Случевского и в статьях Соловьева. И здесь культура понимается как процесс, в котором личность может принять активное участие и приобщиться к вечности. Выражаясь современным языком, «чувственный мир поэта становится текстом – пространством культуры» [Зотов: 63], поэтому поэт, точнее поэтическая личность, никогда не умрет, а станет сначала «переживанием, затем текстом, наконец, пространством человеческого осуществления: так интеллектуальный чувственный опыт становится культурой» [Там же: 55]. Таким образом обозначен переход от чувственного восприятия окружающего мира к интеллектуальному переживанию и культуре.

Подобным образом Соловьев рассуждает об особенностях поэтики Случевского. Главной характеристикой его поэтического творчества он считает «впечатлительность», то есть то, что «всякое даже самое ничтожнейшее впечатление сейчас же переходит у него

[Случевского] в размышление, дает свое отвлеченное умственное отражение и в нем как бы растворяется» [Соловьев: 366]. Именно это свойство поэзии Случевского Соловьев назвал «импрессионизмом мысли», то есть умелым обращением «всевозможных впечатлений и ощущений в форме рефлексии» [Там же]. По существу, речь идет об «интеллектуальном переживании», которое является важнейшим качеством поэтической личности модернизма. Важно, что Соловьев отмечает целостность поэтической личности Случевского. Именно это обстоятельство не было осознано критикой, которая лишь указывала на стилистические погрешности поэта и не могла оценить его поэтического новаторства.

Обнаруженное Соловьевым свойство поэтической личности являлось в поэзии Случевского в вещественных образах отвлеченных понятий, чувств, состояний. Он видел в падающих листьях «облетевшие мученья и поблекшие желанья», называл северные скалы чьим-то каменным сном, свои мечты сравнивал с дремучим лесом, миф изображал в образе старца, тоскующего по хаосу, зевки у него превращались в мотыльков. Так появляется новая образность, которая характерна для поэтов следующей литературной эпохи.

Случевский именуется Соловьевым "одним из немногих еще оставшихся достойных представителей «серебряного века» русской лирики" [Соловьев: 372]. Философ имеет в виду непосредственную связь поэта с литературной традицией поэзии второй половины XIX века, которую он называл «серебряным веком русской лирики», и одновременно определяет новаторство Случевского. Статья «Импрессионизм мысли» обнаруживает глубокое понимание Соловьевым поэтической личности Случевского, который являлся естественным и закономерным звеном в литературном процессе на рубеже двух эпох.

#### Литература

*Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. Статьи и рецензии. 1893–1924. М., 1975.

*Зотов С.Н.* Художественное пространство-мир Лермонтова. Таганрог, 2001.

*Случевский К.* Явления русской жизни под критикой эстетики. СПб., 1866–1867. Вып. 1–3.

*Сморodinская Т.* Константин Случевский. Несвоевременный поэт. СПб., 2008.

*Соловьев В.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990.

### **Народные песни в историческом романе Н. А. Полевого «Клятва при Гробе Господнем»**

Горбатов Михаил Александрович

Молодой ученый, Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского,  
Саратов, Россия

Николай Алексеевич Полевой – один из выдающихся деятелей 1830-х годов. Журналист и беллетрист, историк и критик, он оставил заметный след в области гуманитарного знания. Также он проявил себя и как фольклорист. Однако о собирательской составляющей его деятельности практически ничего неизвестно. Между тем, материалы его статей на страницах «Московского телеграфа» позволяют сделать вывод о том, что Н. Полевой вел обширную работу не только в накоплении фольклорного и этнографического материала, но и его теоретическом осмыслении; осуществлял просветительскую деятельность [Полевой: 108]. Иными словами, автор романа был непосредственно знаком с текстами народных песен. Думается, что этот факт объясняет их наличие в большом количестве в повествовательной ткани «Клятвы при Гробе Господнем». Анализ песен в контексте данного исторического романа несколько осложняется тем обстоятельством, что, насколько нам известно, не существует собрания сочинений Н.А. Полевого с обстоятельным комментарием, который указывал бы на источники цитируемых автором песен. Более того, отсутствуют указания на то, откуда почерпнуты тексты песен.

В «Клятве при гробе Господнем» песни, во-первых, могут выполнять функцию эпиграфов к определенной главе. Например, в таком качестве песня впервые встречается в IV главе второй части романа, где описывается великокняжеская свадьба и по ходу которой происходит распря между детьми князя Юрия Димитриевича и Софьей Витовтовной.

Лирические песни, процитированные в качестве эпиграфов, тесно связаны с сюжетом, предсказывают его развитие.

Используя песни при описании Масленицы, Полевой преследует не только «этнографические» цели: с их помощью максимально точно воссоздается обычай встречи праздника, одновременно передается эмоционально-психологическое состояние персонажей и предлагается авторское понимание актуальной для эпохи романтизма проблемы народности литературы.

В романе песни являются средством художественной экспрессии, выражением скрытых мотивов психологической драмы персонажей. Н. Полевой выбирает в лирике наиболее редкие и высокохудожественные образцы. Такой подход качественно меняет и способы включения данного рода народной поэзии в художественный текст. Песня не просто вводится в произведение в виде отрывка или целиком («фабульный уровень цитирования» [Медриш: 123]): автор тщательно моделирует ситуацию, в которой исполнялось произведение, отмечает реакцию зрителей. Для Полевого – автора исторического романа – важно передать народный дух, народное мироощущение. Таким образом, фольклорное сознание, проникая в художественный текст и сливаясь с авторским, становится важным средством постижения и отображения действительности. На это в свое время указывал Л.И. Емельянов, выделяя в литературном произведении фольклор как материал действительности и фольклор как художественное средство [Емельянов: 263].

Учитывая факт собирательской деятельности Полевого как фольклориста, а также замысел (хотя и не осуществленный) издания сборника песен с обстоятельным исследованием, можно предположить, что обилие песен в «Клятве при Гробе Господнем» – не только следствие стремления автора придать ему народный колорит, но и ввести в оборот тексты песен, ранее не известных. То есть песенная лирика является самоценной и неотъемлемой частью народной жизни, а исторический роман – «творческой лабораторией» писателя для воплощения замыслов.

Сопоставление текста романа с содержанием классических сборников песен М.Д. Чулкова, И.П. Сахарова, А.И. Соболевского и П.В. Киреевского позволяет сделать вывод о широком и многогранном творческом использовании писателем обширного материала лирических, в частности, свадебных, песен. Ему удалось выявить огромный художественный потенциал произведений фольклора. Материал собраний Чулкова, Киреевского, Сахарова, Соболевского незначительно отличается по стилю от того, что использовал Полевой; тексты песенников схожи как между собой, так и с вариантами песен, использованных в романе. Столь незначительные отличия еще не позволяют говорить о том, что Полевой мог слышать и воспользоваться устным вариантом песни (убедительных данных об этом не сохранилось), но и такая возможность не исключена. Лишая народную песню некоторых строк, писатель в принципе не изменяет ни содержания, ни идейной направленности, ни эмоциональной окраски песни.

В произведении песни являются не просто вкраплениями фольклорных элементов: они становятся органической частью поэтической системы в целом, входят в художественный арсенал средств создания характеров.

Народная песня в романах является средством художественной экспрессии, несет яркое лирико-эмоциональное, идейное содержание, тем самым способствуя выражению скрытых мотивов психологической драмы действующих лиц, углублению во внутренний мир персонажей.



Лирические песни переводят жизненную ситуацию, описанную в романе, в народнопоэтическую сферу, в идеальный план. Вместе с тем поэтика песни, многозначность поэтических образов способствует не только конденсации сюжетных и идейно-тематических линий, но и углублению подтекста. Можно с уверенностью сказать, что художественная роль лирических песен не исчерпывалась созданием «местного колорита», а была значительно более сложной и многообразной, хотя, возможно, некоторые художественные эффекты не осознавались авторами.

Литература

*Полевой Н.А.* Песня об Илье Муромце // Московский телеграф. 1827. Ч. 18. Отд. 5. С. 108–109.

*Медриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980.

*Емельянов Л.И.* Изучение отношений литературы к фольклору // Вопросы методологии литературоведения. М.; Л., 1966. С. 256–283.

### **Своеобразие «разбойничьей» темы в повестях О.М. Сомова**

Денисова Дарья Федоровна

Аспирантка Псковского государственного педагогического университета

имени С.М. Кирова, Псков, Россия

Представленная в повестях О.М. Сомова тема «разбойничества» является достаточно репрезентативной с точки зрения отражения в ней разнообразных тенденций, сосуществовавших в русской литературе 20–30-х гг. XIX в. Сомов – писатель так называемого «второго ряда», однако принимавший активное участие в решении насущных историко-литературных и эстетических проблем своего времени, и прежде всего проблем историзма, народности, становления русского романтизма в целом и русской романтической повести в частности.

На пути поисков решения обозначенных задач Сомов обращается к «разбойничьей» теме в повести «Гайдамак» (1826). Создавая характер главного героя – Гаркуши, автор во многом следует канонам «разбойничьего романа» с характерным для него типом «благородного разбойника» – беспощадного врага богачей и власть имущих, движимого в своем поведении протестом против социального зла, но при этом остающимся верным законам социальной справедливости, не допускающим пролития невинной крови [Вацуро: 326]. Именно в контексте подобного усвоения западноевропейской литературной традиции образы разбойников стали появляться в русской литературе начала XIX в. [Лотман: 12].

Однако, наделяя Гаркушу пафосом романтического благородства, Сомов одновременно придает ему национальный колорит, укореняет характер героя в народно-бытовой среде, тем самым избегая «трафаретности» в его изображении. В русле одной из ведущих тенденций литературного процесса первых десятилетий XIX в. – интереса к национальной исторической тематике и народной поэтике [Архипова: 215] – Сомов сориентирован на воссоздание в повести фольклорной модели бытия с основополагающим для нее чувством сопричастности человека и мира. Отсюда представляется принципиальной минимизация присутствия авторского начала в повествовании. Так, Гаркуша лишь дважды является перед читателем «воочию» – в первой главе и в финале. Вместе с тем ощущение его незримого присутствия остается, поскольку на протяжении всего повествования он предстает в восприятии других персонажей: местного еврея, цыганенка, судьи, разбойников, конвоиров и проч. Благодаря этому образ Гаркуши приобретает свойственную лишь подлинно народному герою собирательность, растворяющую в себе черты реально существовавшего человека (украинский разбойник Гаркуша в действительности – личность историческая), подменяющую их набором определенных качеств, таких как бесстрашие, ловкость, сила, мудрость и др., не отделимых в народном сознании от образа героя-заступника.

В период с 1828 по 1830 г. Сомов создал ряд прозаических отрывков под общим заглавием «Гайдамак. Главы из малороссийской повести», которые, по мысли писателя, в дальнейшем должны были стать частью романа в четырех–пяти томах. Действительно, используемый автором украинский национальный материал в силу имеющейся в нем содержательной насыщенности и, следовательно, сюжетного «потенциала» мог бы стать основой для создания крупной повествовательной формы. [Манн: 164]. Однако ранняя смерть Сомова не позволила ему в полной мере осуществить задуманное. Между тем написанные главы свидетельствуют в большей степени о возвращении писателя к традиционной логике авантюрного разбойничьего сюжета, построенного по принципу калейдоскопической смены изоморфных эпизодов (характерной, например, для создававшегося одновременно с повестью Сомова романа В.Т. Нарезного «Гаркуша, малороссийский разбойник»). Тем не менее, опробованные в «Гайдамаке» художественные принципы оказали значительное воздействие на дальнейшее формирование художественного мира писателя, и прежде всего это касается представленной в повести авторской рефлексии фольклорных жанров (лирической песни, былички), весьма продуктивно использованных в его последующих фантастических повестях.

#### Литература

*Архипова А.В.* Эволюция исторической темы в русской прозе 1800–1820-х гг. // На путях к романтизму. Л., 1984.

*Вацуро В.Э.* Готический роман в России. М., 2002.

*Лотман Ю.М.* Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту, 2001.

*Манн Ю.В.* У истоков русского романа // Вопросы литературы. 1983. № 5. С. 151–170.

### **Нравственно-философские искания смысла жизни в повести**

#### **Е.А. Ган «Напрасный дар» (1842)**

Дорожкина Мария Анатольевна

Молодой ученый, Московский государственный областной университет, Москва, Россия

Имя русской писательницы Елены Андреевны Ган (1814–1842) известно в основном специалистам-филологам. Повесть «Напрасный дар» является финальным аккордом ее творчества. Это развернутая метафора-размышление о смысле жизни одаренного человека.

Первая часть произведения была опубликована в «Отечественных записках» (№3) за 1842 год при жизни писательницы, вторая – после смерти. Рукопись обрывается на середине второй части.

«Напрасный дар» имеет двучастную композицию. Части не связаны между собой событиями, их роднит общая идея, заявленная в названии, – напрасный дар.

Ган создает дихотомию: ум и сердце, которая проходит через всю образную систему произведения. Главные героини историй Анюта и Вера наделены Божьим даром; первая – поэтическим гением, вторая – чутким любящим сердцем.

К сожалению, обе части невозможно рассматривать и анализировать как равноценные по поэтике и содержанию. Первая часть «Напрасного дара» – сильное, хорошо написанное произведение, которое могло бы существовать отдельно вне контекста второй, оставшейся незавершенной, где лишь пунктиром намечены характеры, идейное и сюжетное направление, в русле которого будет развиваться повествование.

Первая часть «Напрасного дара» – это лирическая трагедия одинокой и неизвестной миру девушки-поэта. Ган употребляет именно слово «поэт», а не «поэтесса». Главная героиня Анюта одарена поэтическим талантом. Ее душа способна тонко чувствовать, а ум – передавать пережитое в стихах, которые глубиной восприятия и точностью художественной описательности достигают гениальности.

Градацию синонимов «способность – одаренность – талант – гений» Ган берет в высшем проявлении, пиковую точку – гений. «Напрасный дар» – это история гения в провинциальной глуши, без понимания и поддержки.

Ган упростила сюжет, можно сказать, что он практически отсутствует, минимизирован, писательница сместила центр тяжести с внешнего на внутреннее. Для нее важен анализ душевного состояния героини. Перед читателем Анята предстает глазами 1) автора-писательницы, этот персонаж относится к миру искусства и видит Аняту в свете романтических традиций; 2) матери Аняты, которая принадлежит миру людей, поэтому ее рассказ излагается с точки зрения обыкновенного человека; 3) доктора, который считает, что героиня – «поэт, убитый силою своего напрасного таланта» [Ган: 746]; 4) учителя Гейльфрейнда, его дневник открывает тайну и расставляет все точки над «i», рассказывая историю становления Аняты как поэта.

Анята появляется перед читателем в конце своей жизненной трагедии. В качестве приема писательница использует художественную ретроспективу.

Анята – это лирический образ, созданный по всем канонам романтизма.

Вслед за романтическим образом главной героини, Ган создает и романтическую картину мира, романтическое двоимирие: конфликт с действительностью и конфликт с собой, который находится в двух плоскостях: социальной и личностной.

Анята бросает вызов людям. Происходит непонимание между героиней, как гениальным поэтом, и обществом. Отсюда проистекает ее разлад с самой собой. Тогда Анята бросает вызов Творцу. Ее отчаяние, протест выражается в том, что она сжигает все свои стихи и дает клятву никогда больше не писать, таким образом отвергая Истину, Красоту и Добро, то есть тот божественный идеальный мир, который имеет власть над ее душой. Отказавшись от своего дара, Анята начинает прислушиваться к людской молве, понимает, что она не такая, как все, и свой дар принимает за безумие. От этого в душе героини происходит уныние, тяжелейший христианский грех, который она распознает в себе.

Цепочка: от уныния через отчаяние к безверию. Безверие для Аняты – это невыносимое ощущение внутренней пустоты. На такое мучение способно только чуткое сердце. Анята замкнута в себе, она ищет выход, пытаясь подчинить рассудок сердцу. Она снова хочет обрести Бога в своей душе, но рассудок все время подыскивает доводы против веры и вводит ее в сомнения. В ее душе постоянное противостояние между сердцем и разумом. Анята понимает, что находится в тупике, и решает, что Бог в наказание за ее бунт, за ее сомнения, за ее крамольные мысли и отвернулся от нее.

Ган не ставит проблемы поэта и поэзии, она не касается содержательной стороны поэзии. Читатель не знает, о чем пишет Анята. Перед писательницей стоит другая проблема: поэт не может не болеть душой, видя отсутствие понимания вокруг. Он ощущает одиночество не только на поэтическом, но и на жизненном пути.

Но Анята не просто поэт, она – женщина. К сожалению, в реалиях конца 1830-х годов женщина-писательница не имела возможности полноценно реализовать свой творческий потенциал в жизни.

Жизнь Аняты можно сравнить с душевным горением, которое, не найдя своего применения, превратилось в тление. Собственный внутренний огонь уничтожает ее. Гений испепелил душу, выжег сердце, привел к трагическому концу. Ее поэтическая душа рвется из тесного мира окружающей обыденности.

Одна из главных мыслей повести заключается в вере в несокрушимость человеческого гения, пусть даже его творения не вечны.

Ган через судьбу главной героини попыталась ответить на мучавшие ее самые вопросы о смысле жизни, о назначении таланта. На примере истории Аняты она показывает существующие устойчивые закономерности жизни, которые не позволяют героине как творчески одаренной личности и как женщине занять достойное место в обществе.

Свой ответ писательница выносит в название «Напрасный дар». Божий дар напрасен в этом жестоком мире суеты, где на первом месте для человека стоят вопросы выживания.

Литература

Ган Е.А. Полное собрание сочинений Зенеиды Р-вой. СПб., 1905.

### **Религиозное осмысление повести Н.В. Гоголя «Шинель» в критике XX века**

Дорохова Алена Сергеевна

Студентка Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия

Повесть Н.В. Гоголя «Шинель» на протяжении многих лет находится в центре внимания гоголеведов, в ее интерпретациях отразились важнейшие тенденции отечественного и зарубежного литературоведения. Сказанное особенно очевидно при обращении к религиозным и мистическим прочтениям повести.

В 1938 году в журнале «Современные записки» была опубликована статья Д. Чижевского "О «Шинели» Гоголя", ставшая вершиной формального метода. Однако эксперимент на уровне языка завершился для Чижевского созданием религиозной концепции истолкования повести Гоголя. Он пришел к выводу, что Акакий Акакиевич, который прежде вел праведную жизнь (его интересы были сосредоточены на духовном, он бескорыстно любил свою далекую от мирских соблазнов работу), отдаваясь мечте о шинели – о материальном, мирском, совершает грехопадение. В мистическом финале повести, «возвращаясь из загробного мира на холодные улицы Петербурга, Акакий Акакиевич тем самым показывает, что он не нашел покоя за гробом, что он все еще душой привязан к своей земной любви...» [Чижевский: 217]. Посмертные скитания Башмачкина, по мнению ученого, – страшное наказание за грех измены духовности.

В России религиозное истолкование повести не было востребованным по политическим причинам до конца XX века. Однако традиция такой интерпретации была продолжена в западном литературоведении. Ф. Дриссен (Голландия) в 1955 году выдвинул предположение, что имя Акакия Акакиевича было заимствовано Гоголем из жития святого Акакия Синайского (VI век). Следующий шаг в подобном направлении толкования повести сделал немецкий славист Зеeman. В 1966 году он указал, что источником знакомства писателя с историей данного святого могла быть «Лествица» преподобного Иоанна Лествичника, умершего в конце VI или в начале VII века.

Литературоведы России вернулись к религиозному истолкованию повести Н.В. Гоголя в конце XX – начале XXI века.

В.Е. Ветловская, обратившись в конце 1990-х годов к изучению источников «Шинели», соглашается с тем, что при создании произведения для Н.В. Гоголя большое значение имел агиографический жанр. Согласно она и с предположением Ф. Дриссена. Но В.Е. Ветловская считает, что истоки гоголевской повести восходят не только к житию святого Акакия Синайского, и отсылает нас еще к одному житийному тексту – житию мученика Акакия (конец III – начало IV века). В святцах истолкование имени Акакий (греч.) дается как «невинный, незлобивый», лишенный «заслуживающей наказания вины» [Ветловская: 21]. Таков же и Башмачкин. Гоголь сам дает нам дату рождения главного героя повести: Башмачкин появился на свет 22 марта. На этот день приходится память святого Василия, пресвитера Анкирского, замученного во время правления Юлиана Отступника (IV век). Родственники Башмачкина, боясь повторения его судьбы, пытаются подобрать другое имя, но печальной участи Акакию Акакиевичу избежать не удалось. Однако рассказ о посмертных деяниях главного героя, как считает В.Е. Ветловская, опирается не столько на житийные мотивы, «сколько на народное поверье о мертвецце (обычно умершем насильственной смертью), который в виде призрака преследует живых, чтобы наказать их за сделанное ему зло» [Ветловская: 23].

Как считает Чинчия де Лотто (Италия), выразившая мнение, общее для современных гоголеведов, «Шинель» стала средоточием художественного религиозного

мировоззрения Гоголя, художественным выражением духовного перелома, определившего всю последующую жизнь писателя» [Лотто: 83].

В последнее десятилетие «Шинель» оказалась втянутой в споры не только о самом писателе, но и в попытки разрешения сложного вопроса: каким должно быть современное литературоведение? Проблема состоит в том, что в целом ряде научных трудов обнаружилась тенденция заменять объективный анализ произведения субъективной интерпретацией. Споры, обусловленные этим проявлением кризиса теории, возникли и вокруг «Шинели», которая подвергается «актуальным идеологическим истолкованиям – с подыскиванием соответствующего контекста, свойства которого им вменяются, преобразая порой до неузнаваемости» [Кривонос: 140]. Подобным подходом к произведению Гоголя характеризуется, по мнению В. Кривоноса, работа интересного исследователя М. Вайскопфа «Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст».

М. Вайскопф выдвигает своеобразную гипотезу, согласно которой главный герой повести «Шинель» предстает как «мертворожденный», «произведенный на свет нежитью». Его доводы восходят к весьма произвольному толкованию текста. Так, например, в повести Н.В. Гоголя упоминается, что мать главного героя лежит против дверей. На основании этого ученый утверждает, что мать Акакия Акакиевича уже была мертва к моменту рождения сына: ««Лежать против дверей», несомненно, значит лежать лицом к ним, то есть к дверям – ногами; следовательно, так, как по обычаю укладывают покойников» [Вайскопф: 316]. Концепция М. Вайскопфа подверглась критике со стороны большинства гоголеведов. В. Кривонос в статье «Бедный Акакий Акакиевич» отметил, что аналогии, проводимые М. Вайскопфом, «становятся главным механизмом полагания смысла» [Кривонос: 146] и лишь имитируют ход объяснения. При подобных интерпретациях текста исчезает определенность в исследованиях.

Итак, «Шинель» – до сих пор одно из самых читаемых и изучаемых произведений русской литературы. В спорах вокруг нее не только рождается правильное понимание Н.В. Гоголя, но и высвечиваются достоинства и недостатки существующих методов литературоведческих исследований.

#### Литература

Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.

Ветловская В.Е. Житийные источники гоголевской «Шинели» // Русская литература. 1999. № 1. С. 18–34.

Кривонос В. Бедный Акакий Акакиевич // Вопросы литературы. 2004. № 6. С. 139–156.

Лотто Ч. де. Лествица «Шинели» // Вопросы философии. 1993. № 8. С. 65–83.

Чижевский Д. О «Шинели» Гоголя // Дружба народов. 1997. № 1. С. 206–218.

### Предметный мир баллад В.А. Жуковского и А.С. Пушкина

Дорош Наталья Васильевна

Аспирантка Череповецкого государственного университета, Череповец, Россия

Предметный мир лирики – одна из актуальных проблем современного литературоведения. Объект данного исследования – предметный мир баллад В.А. Жуковского и А.С. Пушкина. Специальных работ, посвященных этому вопросу, нет, так как вещный мир в литературе рассматривается преимущественно на материале прозы.

Наши наблюдения основываются на концепции Л.Я. Гинзбург, по мнению которой, «разным жанрам присуща разная степень предметности» [Гинзбург: 39], что позволяет говорить о более и менее «предметных» стихотворениях.

Анализ предметного мира баллад базируется на утверждении В.А. Грехнева о том, что «у каждого жанра есть свой художественный объект и свои горизонты в обзоре реальности» [Грехнев: 29], таким образом, каждый жанр связан с определенным набором предметов.

«Вещесфера» баллад В.А. Жуковского и А.С. Пушкина получила свое отражение в формальном тезаурусе, выполненном по методике М.Л. Гаспарова. Предметы,

составляющие вещный мир стихотворений этого жанра, расклассифицированы нами по следующим рубрикам: *Внешнее пространство (строение)*; *Внутреннее пространство здания*: 1) интерьер, 2) освещение; *Костюм*: 1) головной убор, 2) одежда, 3) обувь, 4) аксессуар, 5) материал; *Жизнь и смерть*; *Атрибуты власти*; *Атрибуты войны*: 1) обмундирование, 2) оружие; *Атрибуты искусства*: 1) архитектура и живопись, 2) музыка; *Хозяйство*; *Гастрономия*: 1) напитки, 2) пища; *Средство передвижения*: 1) водное, 2) сухопутное.

Изучение предметного мира баллад В.А. Жуковского и А.С. Пушкина основывается на решении следующих задач: установить состав предметного мира баллад обоих поэтов; определить способ изображения предмета; выявить функции предметных реалий.

Материалом исследования послужили баллады В.А. Жуковского и А.С. Пушкина, написанные до 1822 года.

В ходе наблюдений мы пришли к следующим выводам:

1. Баллада «в силу своей лиро-эпической природы и принципиальной открытости, “незавершенности” жанровой структуры» [Душина: 3] оказывается гибкой и по отношению к предметному миру, включая самые разнообразные сферы жизни. Характерными для этого жанра являются следующие группы предметов: 1. Внешнее пространство (*хижина, изба, дворец* и т. д.); 2. Жизнь и смерть (*гроб, крест, икона* и т. п.); 3. Атрибуты войны (*латы, сабля, кинжал* и др.); 4. Костюм (*саван, венок, башишак* и т. д.); 5. Внутреннее пространство здания (*стол, зеркало, лампада* и т. д.); 6. Средство передвижения (*колесница, сани, клюка* и т. п.). Остальные рубрики формального тезауруса (*Хозяйство, Атрибуты искусства, Гастрономия, Атрибуты власти*) для баллад обоих поэтов являются второстепенными.

2. Общими для обоих поэтов способами изображения вещного мира в балладах являются: название, перечисление, указание на деталь или часть предмета, описание, одушевление. Различие в способах изображения вещного мира заключается в том, что В.А. Жуковский в своих балладах воссоздает предметный мир субъективно, а А.С. Пушкин стремится к объективности изображения.

Специфической для баллад В.А. Жуковского рубрика тезауруса *Атрибуты искусства (Музыка)* представлена предметами, звучание которых в тексте носит мистический характер: «колокол гудит», «колокола гудят не умолкая», «колокола вой». В балладах А.С. Пушкина данная группа не представлена ни одним предметом. Звук в его балладах иного характера, потому что «звучат» отнюдь «не музыкальные» предметы: «звон веселый стакана», «ковши круговые, запенясь, шипят» («Песнь о вещем Олеге»), «кольчуги звучат», «кости стучат», «кости хрустят» («Сраженный рыцарь»).

3. В балладах В.А. Жуковского «вещесфера» служит, как правило, созданию некоей условной (порой фантастической) обстановки. Ряд «чудесных» вещей выполняет в его текстах «волшебную» функцию: *зеркало, ворота, гроб, арфа, корабль* и др. Некоторые предметы имеют символический характер. Например, в балладе «Эолова арфа» *арфа* – не только предметная реальность, отнесенная нами в рубрику формального тезауруса *Атрибуты искусства (Музыка)*, ее значение гораздо шире. Перед нами не просто музыкальный инструмент: арфа в балладе означает «залог прекрасных минувших дней», становится символом памяти («И арфу лобзает... но арфа молчит»). Как и природа, материальный мир является отражением внутреннего состояния героев.

Вещное поле в балладах А.С. Пушкина выполняет другие функции. Поэт стремится к максимальной достоверности изображаемой им эпохи. Анализ предметного мира «Песни о вещем Олеге» показывает, что вещи, характеризующие особенности военного быта и хозяйственного уклада древних славян, представлены в рубриках формального тезауруса: 1. *Атрибуты войны* (меч, броня, щит, пращ, стрела, кинжал, секира); 2. *Средство передвижения* (стремя, попоны, ковер, узда), 3. *Внешнее пространство* (двор, врата), 4. *Хозяйство* (стакан, ковш), призваны «не только изобразить русскую народную

легенду, выражающую сущность русского духа вообще, но именно изобразить русскую культуру IX–X веков» [Гуковский: 332].

Общей для вещного мира баллад обоих поэтов является сюжетообразующая функция. Но анализ предметного мира баллад В.А. Жуковского и А.С. Пушкина показал, что поэты шли разными творческими путями.

Литература

*Гинзбург Л.Я.* Школа гармонической точности // Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997.

*Грехнев В.А.* Прозаическое в лирике Пушкина // Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994.

*Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965.

*Душина Л.Н.* Поэтика русской баллады в период становления жанра. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1975.

*Чудаков А.П.* Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения / Под ред. М.Б. Храпченко и др. М., 1986.

**Реминисценции и аллюзии в речи и произведениях капитана Лебядкина (к вопросу о литературных ассоциациях в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»)**

Дубеник Елена Алексеевна

Аспирантка Московского педагогического государственного университета, Москва, Россия

Анализ эпизодов, связанных с образом капитана Лебядкина и содержащих приемы, вызывающие литературные ассоциации, позволяет: 1) Составить список художественных текстов, ассоциации с которыми возникают при знакомстве с образом капитана Лебядкина, и сделать вывод: а) О соотношении произведений XVIII и XIX в., б) О соотношении родовой принадлежности «вспоминаемых» текстов (лирика и проза); 2) Создать классификации изученных текстовых фрагментов: а) По способу «вспоминания» (реминисценции, аллюзии, лиро-эпические пародии - аппликации) и б) По форме бытования в тексте (речь капитана Лебядкина, текст произведения персонажа, речь персонажей романа о капитане). В списке источников представлено 5 произведений XVIII в. и 10 – XIX-го (хроника Уильяма Шекспира «Генрих IV» – конец XVI в.), соотношение 5:10 – требует комментария: каждое лебядкинское произведение обнаруживает связь с произведением эпохи классицизма, преобладание среди источников «вспоминания» произведений XIX в. связано с обилием приемов создания ассоциативности не только в образцах поэтических опытов, но и в речи персонажа. Соотношение произведений разных родов выглядит следующим образом: 12 – лирических, 3 – прозаических, 1 – драматическое. Капитан Лебядкин – образ поэтический, его речь и лиро-эпические пародии иллюстрируют, как стихия одержимости и беснования, несущая хаос, отражается на произведениях искусства слова.

Исследование литературных ассоциаций, возникающих в сознании читателя в связи с образом капитана Лебядкина, позволяет получить представление о типологии приемов, благодаря которым осуществляются литературные связи. Реминисценции: 1) Реминисценция – метафора; 2) Типологическое сближение персонажей; 3) Реминисценция – антитеза; 4) Воспроизведение источника с заменой семантически значимого компонента; 5) Реминисценция – каламбур (воспроизведение источника с заменой семантически значимого компонента омонимом); 6) Воспроизведение с антонимичной заменой.

Аллюзии: 1) Аллюзия – автор; 2) Аллюзия – антитеза; 3) Аллюзия-персонаж эпический; 4) Аллюзия – образ драматический; 5) Аллюзия-образ лирический; 6) Аллюзия – собирательный образ; 7) Аллюзия-персонаж самого Ф.М. Достоевского.

Составленные в результате анализа типологии реминисценций и аллюзий отражают многообразие способов использования Ф.М. Достоевским данных приемов. В каждом новом текстовом фрагменте, содержащем реминисценции, прием «вспоминания»

предшествующей литературной традиции обыгрывается по-новому, благодаря: введению антитез, антонимичных замен, каламбуров; реализации метафор. Писатель широко использует аллюзийные указания, благодаря им в сознании читателя возникают ассоциации с произведениями лирическими, эпическими, драматическими; с творчеством отдельных авторов. Прием аллюзии нередко основывается на обобщении («живу Зосимой») или антитезе («Монбар»: пират и крестоносец). Реминисценции и аллюзии характерны не только для речи персонажа, но и для его произведений. Последние строятся по принципу многоассоциативных лиро-эпических пародий-аллегорий. Основой пародии может служить: 1) 1 произведение («Я пришел к тебе с приветом...»); 2) 2 произведения: а) Взаимодополняющие («Таракан»: И.П. Мятлев «Фантастическая высказка» и И.А. Крылов «Паук и гром»); б) Противопоставленные («Совершенству девицы Тушиной»: ломоносовские оды Елизавете (1750) и стихотворение В.Г. Бенедиктова «Три вида»); 3) Несколько текстов (речь о прокламациях). В основе поэтических текстов пера капитана Лебядкина – поэтический текст (или тексты), которые пародируются автором при помощи широкого спектра приемов: замена лица лирического героя, размера стихосложения; введение сравнений, каламбуров, окказионализмов; буквальная реализация метафор, изменение фонетического строя. В результате авторских преобразований пародируемый текст приобретает идейную двуплановость: комический эффект, свойственный пародии, сочетается с притчевым началом, характерным для аллегорических обобщений. Тексты Лебядкина отличаются и двойственной родовой природой: в них сочетаются лирическое, эпическое и драматическое начала. В основе – лирический текст, сопровождающийся прозаическими вступлениями, обращениями, пояснениями и послесловиями; тексты декламируются самим капитаном, обладающим недюжинными актерскими способностями: мимика, жесты, особенности артикуляции – все эти детали скрупулезно описываются автором. Значение этих драматических элементов в постижении идейного плана произведений не менее важно, чем лирических и эпических, составляющих основу лебядкинских текстов.

Изучение фрагментов текста, содержащих приемы создания ассоциативности, позволяет составить их классификацию по форме бытования. Приемы, вызывающие литературные ассоциации, содержатся: 1) В речи персонажа – 13 раз, 2) В текстах лиро-эпических пародий его пера – 6 раз, 3) При характеристике его другими персонажами – 2 раза. Речь персонажа не менее поэтична, нежели его литературные творения. В тексте романа всего две сцены, в которых капитан Лебядкин выступает в качестве главного действующего лица и произносит исповедальные монологи, обращенные к слушателям: сцена в гостиной Варвары Петровны и диалог с Николаем Всеволодовичем в доме Филиппова. Каждая реплика капитана в двух данных сценах содержит реминисценцию или аллюзию, а чаще – сочетание этих приемов. Капитан вводит «поэзию в прозу» (речь персонажа) и, наоборот, «прозу в поэзию» (произведения капитана). Образ капитана Лебядкина: его речь, образцы его поэтических опытов, - отражает хаос и «перевернутость» сознания – стихию беснования, охватывающую город N и всю современную автору Россию, на уровне поэтики. Смещение родовой (взаимопроникновение эпоса, лирики, драмы), жанровой специфики (синтез жанров: лирического стихотворения и оды; лирического стихотворения и басни) в произведениях капитана, ассоциативность его речи, избыток реминисценциями и аллюзиями – свидетельствуют о разрушении не только литературных канонов, но законов построения форм речи: монологов, диалогов.

#### Литература

*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1990. Т. 7.



**Основные аспекты изображения тела у Н.В. Гоголя и У. Шекспира  
в сравнительном освещении («Ревизор» и «Генрих IV»)**

Евдокимов Андрей Андреевич

Аспирант Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,  
Россия

Доклад посвящен сравнительному изучению изображения человеческого тела в комедии «Ревизор» Гоголя и в хронике «Генрих IV» Шекспира. Для интерпретации художественных фактов привлекается литературный и культурно-исторический контекст. Тема тела у названных авторов пока не привлекла большого внимания исследователей. Для изучения данной проблемы целесообразно применять методы как литературоведения, так и культурологии. Использование методов нескольких наук в гуманитарном исследовании, теоретически обоснованное физиком Нильсом Бором в 1927 г., сегодня является естественным и привычным. В литературоведении этот подход стал широко распространенным и даже вошел в учебные курсы для студентов.

Значительных успехов в изучении человеческого тела в культурологическом аспекте достигла французская школа «Анналов» (Л. Февр, М. Блок, Ж. ле Гофф и др.). Здесь была разработан фундаментальный метод исследования и созданы образцовые труды по культурологии (культурной антропологии) тела в различные эпохи человеческой истории. В нашей стране остается актуальной работа М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса», в которой детально рассмотрена проблема тела в контексте европейской культуры.

Перейдем к сопоставлению основных аспектов изображения человеческого тела в комедии «Ревизор» и исторической драме «Генрих IV» (прежде всего, в так называемых фальстафовских сценах). В работе над докладом использованы вторая, поздняя, редакция пьесы Гоголя и современный критический текст шекспировской хроники, в котором учтены все прижизненные издания пьесы (*The Oxford Shakespeare*, ed. by Stanley Wells). В некотором смысле образцом для моей работы послужила монография Ж. ле Гоффа и Н. Трюона «История тела в Средние века», авторы которой доказали, что «<...> тело имеет свою историю» [Ле Гофф, Трюон: 174].

В докладе освещаются отдельные аспекты изображения тела, в частности его частей, органов, жестов и болезней.

Изображение человеческого тела у Гоголя и Шекспира различно, что обусловлено как задачами драматургов, так и несхожим отношением к телу в культуре английского Ренессанса и русской культуре XIX в. Гоголевское изображение тела тяготеет к аскетизму: писатель сводит его к минимуму. Хлестаков, как известно, «худенькой, тоненькой» [Гоголь: 53], а из внутренних органов в комедии упоминается желудок, однако, в отличие от шекспировской драмы, он пуст от голода. Изображение тела в «Генрихе IV» вбирает в себя, с одной стороны, традиции карнавальской культуры, а с другой – наследие героического эпоса. Первым фактором, превалирующим в пьесе, обусловлено внимание автора к лицу (обязательно красному от хмеля), пищеварительным и репродуктивным органам.

Следует уделить внимание проблеме жеста у Гоголя и Шекспира. Его функции достаточно хорошо изучены лишь у английского драматурга. М.М. Морозов отметил, что «образность Шекспира часто связана с жестом» [Морозов: 113]. Исследования жеста у Гоголя еще не проводились. Жест и связанное с ним понятие позы являются, с одной стороны, кодифицированными в различных культурах движениями, выполняющими как бытовые, так и этикетные функции, а с другой – могут представлять собой аффектированные действия, выражающие подсознательное. Оба эти типа широко представлены у драматургов и выполняют различные художественные функции. Таковы бытовые жесты «подсматривания» в «Ревизоре» и «поглощения алкоголя» в «Генрихе IV». К этикетным жестам относятся, например, падение Хлестакова в ноги Городничему и иронический поклон принца Хэла перед Фальстафом. Эти движения ярко характеризуют

не только психологию персонажей, но и позволяют говорить о соотносительности действующего лица с определенной культурой.

Проблема болезни у Гоголя и Шекспира применительно к их произведениям также представляет значительный интерес. Нозология – учение о болезни – стала сегодня одним из бурно развивающихся направлений в литературоведении. Исследователи изучают проблему того, «<...> как культура формирует восприятие болезни и даже влияет на результат лечения» [Torgerson: 4]. Эта тенденция сложилась как отрицание стигматизации писателей на основании их биографии после выхода работы итальянского психиатра Ч. Ломброзо «Гениальность и помешательство». Исследования болезни в разбираемых пьесах Гоголя и Шекспира дают интересные результаты, касающиеся авторского восприятия болезненного состояния, а также того, какое место занимает тема болезни в художественной системе произведения. Очевидно глубокое переживание болезни Гоголем (как известно, он много хворал): в «Ревизоре» телесные недуги оказываются фатальными – больные в богоугодном заведении Земляники «как мухи выздоравливают» [Гоголь: 45]. Напротив, у Шекспира, несмотря на печальные результаты (смертельная болезнь короля Генриха), видение недуга оказывается не столь пессимистичным. Немолодой Фальстаф с усмешкой говорит о своем нездоровье и пародирует работу врача.

Изучение проблемы тела в русской литературе в сравнительном аспекте, очевидно, является перспективным. Остается надеяться на то, что эта проблема привлечет внимание исследователей и позволит расширить наши представления о восприятии человеческого тела в литературе.

#### Литература

*Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1951. Т. 4.

*Ле Гофф Ж., Трюон Н.* История тела в Средние века. М., 2008.

*Морозов М.М.* Язык и стиль Шекспира // Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 93–148.

*Torgerson B.* Reading the Brontë Body: Disease, Desire, and the Constraints of Culture. New York, 2005.

### **Смена форм символической интерпретации в батальных описаниях**

#### **«Повести временных лет»**

Жигалов Александр Юрьевич

Студент Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Изначально «Повесть временных лет» (ПВЛ) создавалась как монастырская хроника, в задачи которой не входило описание битв. Но воинская составляющая ясно выделяется в жанре-ансамбле. Мотивы, стилистические особенности воинской повести вошли в летопись позднее и заняли в ней важное место. Батальные описания, представленные в ПВЛ, помогают раскрыть идею произведения.

Однако данные фрагменты летописи неодинаковы, неоднородны с точки зрения символической интерпретации действительности. Их фольклорно-эпическое толкование постепенно вытесняется дружинно-христианской трактовкой. Происходит внедрение христианской дидактики в те фрагменты повествования, что отражают черты воинской повести. В них проникают провиденциальные мотивы. Меняется принцип изображения участников сражений. Особую роль начинают играть упоминания об обетах князей, ритуалах и другие тематические элементы. Таким образом, осуществляется смена форм символической интерпретации при описании битв в ПВЛ. Это подтверждают примеры трех устойчивых батальных мотивов: поединка, осады города и полевой битвы.

Поединок – наиболее древняя и архетипичная форма батальных описаний. Под 992 г. летописец рассказывает о схватке Кожемяки с воином-печенегом. Данная погодная запись содержит элементы фольклорно-эпической трактовки: эпическое число 3 («да не воюемъ за три лета», «да воюемъ за три лета» [ПВЛ: 55]), поиски богатыря, его отсутствие

и чудесное появление (это не христианское чудо, а сказочное), упоминание о том, что Кожемяка – «сын меньшей», испытание воина, наконец, описание внешнего облика борцов, построенное на антитезе (печенег «превеликъ зело и страшень» – юноша Кожемяка «средний теломъ» [ПВЛ: 55]). Близость этого фрагмента ПВЛ к фольклорным произведениям отмечали многие исследователи.

Победа Кожемяки над богатырем-печенегом прославляет Русь, отражая, таким образом, одну из главных мыслей произведения; элементы фольклорно-эпической трактовки при этом выходят на первый план.

Запись 1022 г. повествует о поединке Мстислава с Редедей. В основе фрагмента лежит традиционная сюжетная схема: построение полков, договоренность и т.д. Летописец обращает внимание на условия сражения и его возможные последствия. Этому уделяется особое место и в фольклорных произведениях. Но в данной погодной записи появляется христианская трактовка. Мстислав дает обет воздвигнуть церковь во имя святой Богородицы, если она поможет ему одолеть Редедю.

Мстислав нарушает условия боя, использует оружие. Но летописец не осуждает его: Мстислав исполнил обет, заложил церковь.

Запись 1022 г. является более поэтичной по сравнению с предыдущим фрагментом летописного текста. Центральное место занимают в ней фольклорно-эпические мотивы. Но уже появляются элементы христианской трактовки.

Описание битвы за город всегда отличается особой эмоциональностью. Под 946 г. летописец повествует об осаде Искоростеня войском Ольги. В данном фрагменте ясно выражено народно-эпическое начало. Княгиня хитра и мудра. Но это не христианская, божественная мудрость, а скорее эпическая. О поисках Ольгой иной мудрости летописец повествует позднее, под 955 г. Данная запись посвящена крещению княгини в Царьграде. Мотив поиска главным героем особой, не человеческой, а высшей мудрости является типичным для жития. В записи 946 г. его пока нет: Ольга еще не приняла крещение, не преобразилась духовно. Кроме того, она – мстительница. Летописец осуждает всякого, кто берет на себя эту функцию. Наконец, Ольга лжет древлянам. Именно поэтому в данном фрагменте ПВЛ нет и не может быть места светлым христианским, агиографическим мотивам. Здесь преобладает фольклорно-эпическая трактовка.

Запись 988 г. сообщает об осаде Корсуня войском Владимира. Физическое и духовное прозрение князя, описанное здесь, связано с агиографической традицией; оно усиливает христианское начало, которое ярко выступает на фоне народно-эпической трактовки данного фрагмента ПВЛ.

Сообщения о полевых сражениях – самая многочисленная тематическая группа батальных описаний. Запись 996 г. свидетельствует о том, что христианское начало отражается и в ранних фрагментах ПВЛ. Летописец повествует о битве Владимира с печенегами, обращая особое внимание на обет князя. Мотив чуда также чрезвычайно значим. Выработывается своеобразный канон: схема «Обет князя – Помощь высших сил – Исполнение обета» повторяется в тексте летописи несколько раз, становится традиционной.

Под 1024 г. автор ПВЛ сообщает о сражении Ярослава с Мстиславом. Это единственная ночная битва, о которой говорится в ПВЛ. Единственная битва в грозовую ночь. Очень важна в ее описании яркая символика. Гроза и молния олицетворяют Божий гнев, гнев высших сил. Открывается окно в надприродный мир, в текст летописи проникают провиденциальные мотивы. С другой стороны, ужасная битва сама сравнивается с грозой. Во время сражения Якун потерял свой золотой плащ – разбиты его войско и мечта о власти и богатстве, которые он мог получить на Руси. Начало и конец фрагмента перекликаются. Христианская составляющая проявляется ярко. Существенное место занимает формульность.

Итак, батальные описания во всем своем многообразии играют одну из ключевых ролей в ПВЛ. В них проявляется тип исторического мировосприятия и самосознания

летописца. В ПВЛ и, прежде всего, в описаниях битв происходит формирование воинской повести как самостоятельного жанра древнерусской литературы. Смена форм символической интерпретации данных фрагментов текста – одна из составляющих этого сложного длительного процесса.

Литература

[ПВЛ] – Повесть временных лет / Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. СПб., 2007.

**Образ «мертвой невесты» и вечные гуманистические ценности  
(на материале лирики поэтов 1870–1890-х гг.)**

Иванова Людмила Андреевна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

1870–1890-е гг. – своеобразный, но, в сущности, забытый этап в истории русской лирической поэзии. В силу отсутствия великих имен его называют «непоэтической» эпохой, а поэтов, творивших в эти годы, – «второстепенными», «поэтами второго ряда». Отчасти поэтому творчество таких лириков, как Я. Полонский, А. Апухтин, К. Фофанов, К. Случевский, А. Жемчужников, А. Голенищев-Кутузов, почти не освоено литературоведением. Однако при более внимательном рассмотрении поэзии этого периода выявляется ее особенное значение и ценность.

Как характеризует этот период В.В. Кожин, «“поэтическое безвременье” – это очень емкое определение: ни новой поэтической идеи, ни завершеного поэтического стиля не рождается... Творчество поэтов этого времени в целом – воспоминания, ретроспекция, любовное и бережное перебирание накопленных за целый век поэтических ценностей. С другой стороны, в ней вызревают элементы «новой» поэзии, то есть качественно новой, принадлежащей уже XX веку» [Кожин: 218]. Так, поэзия декаданса прямо соотносится в своих настроениях бессилия, уныния, растерянности, хаотичности именно с предшествующей ей эпохой «безвременья» (значение лирики поэтов 70–90-х в свое время подчеркнут А. Блок, И. Северянин, В. Хлебников и другие поэты Серебряного века).

В эту, пессимистическую по своему тону, эпоху меняется отношение к «вечным» ценностям жизненной и творческой реальности – к Истине, Добру, Красоте. Творчество Я. Полонского, А. Апухтина, К. Случевского репрезентирует неверие в торжество этих идеалов и часто их крушение. Закономерно, что центральной темой поэзии вышеназванных авторов становится проблема смерти, а ведущими образами – образы мертвой невесты и сумасшедшего.

Образ мертвой невесты пришел из фольклорной традиции. Он встречается в разного рода быличках и бывальщинах, в которых наряду с ведьмами, колдунами, лешими и т.д. фигурируют покойники. «Навеянные древними, зародившимися анимистическими представлениями, согласно которым у каждого живого существа и даже предмета есть душа, способная принимать новую форму или возвращаться в прежнем обличье, эти образы сохранились в быличках до наших дней» [Легенды, предания, бывальщины: 19].

Из лирики А. Апухтина (1840–1893) особый интерес для нас представляют его стихотворения «Успокоение» (1857) и «На голове невесты молодой» (1858).

В «Успокоении» противопоставлены два типа настроения: состояние тоски и страха, в котором пребывает лирический герой, и настроение «распевающей» природы. Отчетливо слышится упрек цветущему саду со стороны «смущенного» лирического героя (природа не скорбит о смерти человека). Такое впечатление создается рефреном «все так же», противительным союзом «но» («тоска и страх меня томили» – «но сад все так же мирно цвел»).

Несколько иным образом мотив «мертвой невесты» функционирует в творчестве Я. Полонского, что связано не только с настроениями эпохи «безвременья», но и с обстоятельствами личной жизни поэта: в 1860 году умирает жена Полонского. «Потеря жены для меня самое страшное несчастье... Так, как я любил ее, нельзя любить два раза...

Она умерла, а я живу еще» [Лагунов: 31], – цитирует дневниковую запись Полонского А. Лагунов. Пафос последней фразы в цитате в полной мере соответствует настроению стихотворения «Последний вздох» (1864). Здесь мир живых и мир мертвых меняются местами, лирический герой отождествляет себя с мертвецом и стремится туда, «где нет воспоминаний / Прикованных к ничтожеству могил». Мир земной, уподобленный «просторному» гробу, полностью обесценивается: в нем не остается ничего, что способно утешить.

Наконец, обобщает символы, поэтические искания эпохи «безвременья» стихотворение К. Случевского «Невеста». В контексте представляемой темы его можно назвать программным – до такой степени точно отражено в нем дисгармоничное, раздираемое противоречиями время жизни поэта. В мире, показанном Случевским, уже не могут найти себе приюта истинная красота, истинная свобода, и даже загробный голос задавлен цветами. Сам образ мертвой невесты носит оксюморонный характер (ср. «живой труп»): «живая» невеста не может существовать в верхнем мире, мире живых, потому что это мир мертв и изгоняет все живое. Интересно, что в идее стихотворения находит выражение этимология самого слова «невеста» (по Фасмеру, «невеста» значит «неизвестная» (от «не ведать»)): лирический герой «не ведает» ни света, ни воздуха, миру он «неизвестен» (ср. «Чтоб случайно чего не сказала я...»).

Итак, в эпоху «безвременья» особенно остро ставится проблема истины, красоты, добра как непреходящих ценностей для человека. Убеждение в том, что в реальном мире этих ценностей и вовсе не может быть, находит символическое выражение в мотиве «мертвой невесты», функционирование которого в поэзии «безвременья» связано в первую очередь с осознанием дисгармоничности и противоречивости жизни. Поэтому бессилие, уныние, растерянность, раздробленность, хаотичность становятся основными чертами жизненной и поэтической атмосферы в период 70–90-х годов. Поэты этого периода открывают новые смысловые начала в фольклорном образе «мертвой невесты», целиком перенося его в конкретно-исторический контекст. При этом необходимость следовать исторической правде, даже говоря языком символов, приводит поэтов к осознанию смерти как абсолютного конца, трагически неизбежной развязке, смерти без воскресения, которая отсутствовала во всех предшествующих интерпретациях образа, как в фольклоре, так и в литературе.

#### Литература

*Кожин В.В.* Книга о русской лирической поэзии XIX в. Развитие стиля и жанра. М., 1978.

*Лагунов А.* Лирика Якова Полонского. Ставрополь, 1974.

Легенды, предания, бывальщины. М., 1989.

#### **Метапоэтика поэзии А.Х. Востокова**

Касьянова Галина Евгеньевна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Художественное произведение содержит данные об отношении художника к своему творению. «Поэтов всегда волновала проблема сущности поэзии, назначения поэта, его роли в обществе», а также вопросы тайн поэтического мастерства, формы и содержания [Штайн, Петренко 2006: 10]. Текст о творчестве присутствует в художественном произведении, в нем определяется позиция художника – отношение к современникам и предшественникам, место в культурной традиции» [Штайн, Петренко 2006: 11]. Исследованием таких текстов и занимается метапоэтика как наука.

XIX век – особый век в истории русской культуры, в котором, с одной стороны, получили развитие идеи предшествующего века, с другой – появились новые открытия в области лингвистики и науки о литературе. Одним из ярких деятелей науки и культуры, внесшим огромный вклад в их развитие, стал лингвист, литературовед и поэт А.Х. Востоков. Лирическая метапоэтика Востокова – это замечания поэта о поэтическом

тексте. В поэзии Востокова находят отражение теоретические идеи, так как Востоков был теоретиком художественной речи («Опыт о русском стихосложении», 1817). «На первых порах... процесс создания и исследования был единым, синкретичным – художник был не только создателем творения, но и разработчиком теории, поскольку литература только оформлялась, а науки о ней еще не существовало» [Штайн, Петренко 2006: 23].

Метапоэтика Востокова представлена теоретическими работами и стихотворениями, подкрепляющими теоретические идеи. Среди стихотворений Востокова можно отчетливо выделить метапоэтические произведения, в которых осмысливаются различные вопросы творчества поэта («К фантазии» (1798), «Парнас, или гора изящности» (1801), «История и баснь» (1802), «Откровение музыки» (1804) и др.).

Творческому процессу сопутствуют аллегорические образы (Фантазия, Природа, Истина). Фантазия завладевает поэтом, унося дух из «плотских уз». Для поэта это состояние – преображающее творческое начало, которое открывает горизонты «грядущих в сумрачности столетий» [Поэты-радищевцы: 92].

Поэта посещает вдохновение с появлением Музы – поэтического образа, создаваемого в духе традиций античности: муза Грация, посланница с горы Олимп, служащая поэту, оберегающая и открывающая горизонты творчества. В стихотворении «Услаждение зимнего вечера» (1803) появляется образ Музы, которая приносит поэту радость и блаженство, вдохновляет.

Лирическим героем произведений о творчестве является поэт. Практически все стихотворения написаны от первого лица. Более того, многие стихотворения автобиографичны (например, с указанием на косноязычие). В стихотворении «К Гарпократу» (1811) поэт изливает жалобу богу молчанья, который лишил его «божественного дара слова». Но от этого лирический герой «не менее счастлив»: он погружен в себя, смирен и терпелив, ведь Язык – это и дар, и «обоюдоострый опасный меч» [Поэты-радищевцы: 103]. Назначение поэта – воспевание «прямой красоты», то есть природы («Парнас, или гора изящности»), и истины («Ода достойным»).

В стихотворениях Востокова поднимается проблема содержания поэзии. Источником вдохновения и объектом изображения для него являются античная эпоха, красота природы. В стихотворении «Похвала баснословию» древность, по мнению поэта, – источник вдохновения, «памятник изящного ума». В стихотворении «Парнас, или гора изящности» истинным объектом изображения художника названа природа, причем это не просто пейзажи. Природа – первозданная и чистая стихия, которой чужды человеческие пороки, это «изящное» и должно быть содержанием поэзии.

Объектом осмысления поэта становится сам процесс творчества (для лирического героя это блаженное состояние сна или видение, во время которого он открывает для себя новые стороны творчества). Творчество – это внутренний процесс, вызываемый каким-либо переживанием («жар»):

Досуг божественный! питаешь  
В пиитах жар... и открываешь  
Всегда им нову прелесть ты!

(«Парнас, или гора изящности») [Востоков А.Х. Стихотворения].

Особенностью поэзии Востокова о творчестве является то, что метапоэтические идеи в стихотворениях тесно связаны с просветительскими, философскими, морально-дидактическими идеями. Это особенно характерно для лирики поэтов-радищевцев (Востоков принадлежал к их числу), которые восприняли и продолжили традиции русского просветительства XVIII в. Русскому просветительству был свойственен философский материализм, противопоставленный религиозной схоластике и суеверию. В ряде стихотворений Востоков излагает материалистическую точку зрения на устройство мира, вселенной:

Моим восторгом оживися,  
Внуши мой вдохновенный глас!

На крыльях гения взнесенный,  
Окинь-очами круг вселенный  
И виждь порядок чудный сей:  
Сии огни, шары блудящи,  
Миры, друг друга содержащи  
Взаимной силою своей [Поэты-радищевцы: 103]  
(«Пиитическое созерцание природы»).

В поэтическом творчестве Востокова соединились просветительские, научные (в том числе метапоэтические), философские идеи, которые нашли выражение в ярком стиле художника, насыщенном поэтической образностью, аллегоричностью. «Метапоэтика А.Х. Востокова венчает развитие первого этапа метапоэтики «с преобладанием научного подхода и научных посылок в тесном сочетании с художественным опытом поэта» [Штайн, Петренко: 120], автор и исследователь творчества предстают в одном лице.

Литература

Поэты-радищевцы (И. Пнин, В. Попугаев, И. Борн, А. Востоков). Л., 1961.

Штайн К.Э., Петренко Д.И. Три века русской метапоэтики: легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Т. 1. XVII–XIX вв. Ставрополь, 2006.

Штайн К.Э., Петренко Д.И. Русская метапоэтика. Учебный словарь. Ставрополь, 2006.

**Внефабульное пространство**  
**«Страшной мести» Н.В. Гоголя: два отвергнутых помощника**  
Кацадзе Кристина Георгиевна

Аспирантка Ивановского государственного университета, Иваново, Россия

В произведениях Гоголя многое зависит от персонажей, которые непосредственно не участвуют в действии. Возникающие в сознании, в речи героев или рассказчика, они не только характеризуют субъекта, произносящего их имена, но и способны выстраивать координаты художественного пространства, а также корректировать его и происходящие в нем события.

Способность влиять на развитие сюжета, безусловно, входит в состав возможностей внефабульных персонажей Гоголя. Соответственно подвластно им и изменение судеб фабульных героев. Так, внефабульный слой в «Страшной мести» рождает двух помощников для попавших в замкнутый круг Данилы и Катерины.

«Страшную месть» называют вершиной раннего творчества Гоголя, где «ужас поднят до метафизического уровня космической безысходности, где нет ни свободы воли, ни разрешения, ни спасения ни для жертвы, ни для преступника» [Бузина: 214–215]. Действительно, ориентированные на народные и православные ценности Катерина и Данило гибнут, не совершая в обыденном понимании принципиального отступления от собственных христианских убеждений (какое, например, сделал Петрусь в «Вечере накануне Ивана Купала»). Однако стремление (конечно, подспудное) внефабульных помощников спасти протагонистов остается тщетным.

В устах Бурульбаша возникает первый помощник, игумен Братского монастыря. Этот внефабульный персонаж дает знание об антихристе и соответственно возможность его распознать, что и делает пан Данило, однако не может воспользоваться полученными сведениями себе во благо. Власть «турецкого игумена» оказывается сильнее власти игумена христианского.

Примечательно то, что появление помощника происходит в период временного приобщения Данилы к чужакам (война на стороне поляков), а в пространстве всего цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» любой чужеродный элемент автоматически приравнивается к inferнальному. В рассказе казака соседствует сообщение о том, что он «держал руку этого неверного народа» [Гоголь: 260], и информация о встрече с игуменом. Слова последнего – это, с одной стороны, подсказка, поскольку приобщение к «чужому» может лишить способности отличать его от «своего» (и лишает: герой берет в жены дочь

колдуна). А с другой стороны – предупреждение, которое будет проигнорировано: герой не предаст обретенное родство.

Факт гибели Данилы усугубляется тем, что он – воплощение казачества. Удадь и честь роднит его с сильными духом героями цикла (Грицько, Вакула и пр.), способными безнаказанно произносить имя нечистого, совладать с inferнальным существом и даже подчинить его своей воле. Похвальба «Козак, слава богу, ни чертей, ни ксензов не боится» [Гоголь: 247] – концентрация казацкого достоинства. Но если оно в совокупности с верой спасает героев прочих произведений цикла, то в «Страшной мести» его оказывается недостаточно.

То, что именно Данило, а не Катерина (на нее герой только ссылается) поет сыну песню о смысле жизни казака, еще раз подтверждает воплощение в герое народного сознания. Но обращение к сыну происходит сразу после упоминания страшных предков колдуна, и прямое текстовое соседство выдает родство маленького Ивана и чужака. Это родство, которое позже, несмотря на его сомнительность, выбирает Бурульбаш, губит его. Доброта, а не слепое отречение от «чужого» перевешивают, когда Данило принимает решение не оставлять супругу даже после идентификации ее отца с колдуном.

Второй помощник, святой схимник, появляется в речи отца Катерины. Выстроенные им стены могли бы удержать колдуна, однако Катерина забывает свое отречение от родства со страшным отцом и помогает ему освободиться, тем самым отвергая помощь святого. И снова главным ориентиром в выборе героини является сострадание, а не буквальное следование закону-запрету.

В устах колдуна, который признается концентрацией всего «чужого» не только в произведении, но и во всей «первой творческой фазе» писателя [Белый: 54], пособниками лжи оказываются и милосердие божье, и апостол Павел с его историей жизни. Последний своей обратной функциональностью (его добрый образ используется ради свершения зла) близок бесполезности игумена и схимника. Но отрицание действия значимо для Гоголя не меньше, чем его наличие.

Невозможность для помощников выполнить «спасительную миссию» объясняется совокупностью взаимосвязанных факторов. Во-первых, осуществить свою функцию им мешает божья воля. Это внефабульное условие, о котором читатели узнают из песни бандуриста в финале. Во-вторых, любое приобщение к чужим (война на их стороне, кровное родство) обнаруживает зыбкость положения персонажей в мире. В-третьих, приоритет собственной семьи перед общенародными принципами полностью обезоруживает героев. Получается, что только буквальное следование принципу отчуждения от зла (в данном случае, всего «чужого»), который исключает доброту, сочувствие, прощение, способно оградить героев от гибели, но не наверняка. Парализация любых порывов, которые могли бы вывести героев из замкнутого круга, по всей вероятности, основывается на архаичной стороне мировоззрения Гоголя, которая требовала буквального исполнения божьего слова. Таким образом, невыполнение внефабульными персонажами своих очевидных функций служит индикатором постулируемых автором ценностей.

#### Литература

*Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: [В 14 т.]. М.; Л., 1940. Т. 1.

*Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1934.

*Бузина Т.* Искушение Гоголя – «Страшная месь» и «Мастер и Маргарита» // Слово. Грамматика. Речь. М., 2004. Вып. 6. С. 212–216.

*Давыдов А.П.* Душа Гоголя. Опыт социокультурного анализа. М., 2008. С. 16–19.



**«Лавка древностей» Ч. Диккенса в художественной структуре романа  
Ф.М. Достоевского «Подросток»**

Кладова Наталья Александровна

Аспирантка Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова,  
Кострома, Россия

Роман Ч. Диккенса «Лавка древностей» в «Подростке» Ф.М. Достоевского упоминается лишь однажды. Но это, казалось бы, эпизодическое упоминание имеет, на наш взгляд, совсем не «эпизодический» смысл в идейной структуре «Подростка». Достоевский на подтекстовом уровне активно использует «Лавку древностей» для семантического наполнения образа солнца в своем произведении.

«Ах, Долгорукий, читали Вы Диккенса «Лавку древностей»?» – этот вопрос задает Подростку Тришатов, неточно пересказывая далее эпизод английского романа, в котором девочка Нелли «на паперти собора, вся облитая последними лучами, стоит и смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием в детской душе, удивленной душе, как будто перед какой-то загадкой, потому что и то, и другое, ведь как загадка – солнце, как мысль Божия, а собор, как мысль человеческая...» [Достоевский: 353].

В романе английского писателя этот эпизод имеет важный семантический обертон. «Внезапный разлив света», который увидела девочка, стоя на самом верху колокольни, есть свет свыше. Солнце становится символом жизни, вечной жизни, побеждающей смерть. «Глядишь, и словно возвращаешься от смерти к жизни и словно ощущаешь свою близость к небу!» [Диккенс: 453]. «Солнце, как мысль Божия» сияет и в романе Ф.М. Достоевского.

В пересказанном Тришатовым эпизоде дневной «разлив света» заменен «последними лучами», четко обозначено время суток – закат, который не раз будет упоминаться Достоевским в романе. В диалоге с Крафтом Подросток признается в том, что не любит закат. Потом он поймет, что закат ассоциируется у него с «тихим взглядом» матери, воплощающей христианскую кротость и смирение, христианскую целомудренную любовь. Так выстраивается ассоциативная связь: мама – христианский мир – закат солнца (а ведь закат – это и время совершения евангельских чудес [см. Мрк. 1, 32-34; Лк. 4, 40-41]). Именно поэтому закат Подросток не любит. Евангельский свет (закат) не включает его идею – угол; свет воскресения, возвращения к жизни противоречит его намерению уйти от жизни в скорлупу и – порвать со всеми. Закат злил его «до злобы», пока не произошла встреча с благообразным странником Макаром.

В самом начале романа Подросток говорит о неизбежном конце Вселенной: «Земля обратится в свою очередь в ледяной камень и будет летать в безвоздушном пространстве с бесконечным множеством таких же ледяных камней» [Достоевский: 49]. А отсюда следует логический вывод об «условности добродетели»: незачем быть благородным, незачем делать добро (подобная позиция уходит корнями в популярную тогда теорию «тепловой смерти» вселенной). Но именно солнце в структуре романа противостоит «ледяным камням», точнее, солнце разрушает теорию «ледяных камней». Для создания этой оппозиции Достоевский и использует «Лавку древностей» Диккенса.

Одна из ключевых тем романа Диккенса, на наш взгляд, – тема памяти, причем тема эта находится во вполне определенной нравственно-этической сфере – сфере добра.

В романе четко выделяется группа персонажей, которые старика и Нелли воспринимают как средство наживы: брат Нелли Фредерик Трент, его приятель Ричард Свивеллер, Дэниел Квилп, мистер и мисс Брассы. Но Свивеллер женился не на той, которая бы гарантировала ему обеспеченную жизнь (как он сначала мечтал), а на той, которая подарила ему заботу и любовь в то время, когда он, больной, очень в этом нуждался. Квилп утонул, Брассы стали безвестными бродягами, Фред Трент умер на чужбине неопознанным и всеми забытым. Зло предается забвению. Злые не живут в памяти людей. Остается лишь память о добре. Младший брат старика Трент после смерти старика и Нелли, отправился по местам их странствий, благодаря за добро всех, кто

помогал им. Для Достоевского, на наш взгляд, была важна в английском романе именно идея *вечности добра*: добро не поддается тлению и разложению, оно не может умереть; а значит, не может умереть и вселенная – такова художественная логика Достоевского.

Один раз в романе Диккенса упоминается именно *заходящее* солнце, и в этом эпизоде оно тесно сопрягается с темой памяти, вечной жизни: оно «бросало свои теплые блики даже на место успокоения мертвых, обещая им, что утром оно засияет снова» [Диккенс: 146]. Солнце заходит, но оно взойдет вновь. Солнечный свет – из мира горнего, он несет в себе вечные ценности, которые выше смерти. Подросток полагал, что Вселенная не вечна, а потому не стоит делать добро, *но* именно добро иечно. Именно оно и есть истинная жизнь. Деньги и сознание могущества не дают жизни, потому что позволяют не делать добра, позволяют уйти в угол, порвав всякую связь с остальным миром.

Однако соединенность Подростка с родной душой все же происходит – в лучах солнца. Подросток и его сестра Лиза «шли по солнцу и радовались...». И они дали друг другу обещание: если будут в чем недовольны, если сделаются сами злы, дурны – то не забудут никогда этого дня и вот этого самого часа [Достоевский: 161]. Судя по хронометражу событий, времени было под вечер, вероятно, уже был закат (кроме того, закат четко обозначен в этом эпизоде в Подготовительных материалах).

Свой рассказ о «Лавке древностей» Тришатов заканчивает так: «Мы сидели с ней (сестрой. – *Н.К.*) на террасе, под нашими старыми липами, и читали этот роман, и солнце тоже закатывалось, и вдруг мы перестали читать и сказали друг другу, что и *мы будем также добрыми, что и мы будем прекрасными...*» [Достоевский: 353].

В неоднократном упоминании в романе «Подросток» заходящего солнца в особом семантическом ракурсе была подтекстовая полемика Достоевского с популярной теорией «тепловой смерти» вселенной. И в этой полемике, аргументируя свою точку зрения, Достоевский использует роман Ч. Диккенса «Лавка древностей».

Литература

Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 7.

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13.

## О трансформации стихотворных формул в древнерусской виршевой поэзии

Кузнецова Ольга Александровна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

В древнерусской виршевой поэзии широко используются стихотворные формулы – устойчивые словосочетания, переходящие из текста в текст и сохраняющие постоянную рифму. Подобный стихотворный прием в XVII в. еще не воспринимается как штамп. Вся средневековая культура построена согласно этикету, во всем сказывается уважение к традиции. «Стремлением подчинять изложение этикету, создавать литературные каноны можно объяснить и обычный в средневековой литературе перенос отдельных описаний, речей, формул из одного произведения в другое» [Лихачев: 106]. По структуре стихотворные формулы, как правило, представляют собой две строки, соединенные парной рифмой. Рифмообразующие слова задают общий смысл формулы.

Особенно распространена в XVII в. стихотворная формула с опорными словами «Бог - небесный (горный, пресветлый, прекрасный) чертог». Образ небесного чертога – библейский образ, неоднократно повторяющийся в литургических текстах. Формула «Бог - небесный чертог» используется в ряде контекстов различного типа. Наиболее частотно она выступает в функции традиционного пожелания адресату стихотворного послания: *Протчее же буди, государь, покровенен десницею вышняго бога, / И да сподобит тя стати у небесного своего чертога* [Виршевая поэзия: 155]. Такой тип употребления предполагает обращение к собеседнику. Возможно также использование данной формулы в контексте молитвенного обращения к Богу или святым с просьбой о благах: *Вижу тя, о*

*льствице, сведшую намъ бога! / Доведи мя, Марие, горняго чертога* [Памятники: 264] или: *то благодарю паки Христа моего, всемогущаго бога, - да не лишен буду небснаго его нетленнаго чертога* [Виршевая поэзия: 146]. В дидактическом контексте смысловые акценты смещаются: *Искони мира честь правым от бога / Уготовася прекрасна чертога* [Памятники: 322], однако формула остается равной себе.

Бытование формулы «Бог - небесный чертог» по большей части приходится на первую половину XVII в. В стихотворных текстах этого времени обнаружено девятнадцать случаев ее употребления. Ко второй половине XVII - нач. XVIII в. слово «чертог» постепенно вытесняется другими словами со сходной клаузулой. Парная строчка варьируется, своеобразным эквивалентом формулы становится двоестрочие с опорными словами «Бога - многа». Но едва ли можно говорить о складывании формулы в этом случае, поскольку смысловое наполнение строчек с одинаковыми опорными словами различно, в сочетании со словом «многа» появляются и «мзда», и «мука», и «слава», и многие другие варианты. В стихотворных текстах второй половины XVII - нач. XVIII в. зафиксировано только два случая использования этикетной формулы «Бог - небесный чертог» в чистом виде.

Еще одна молитвенная формула, менее распространенная в стихотворных текстах, в общем виде представляет собой двоестрочие с опорными словами «владыки - избранные (святые, бесплотные, праведные) лики». Интересно, что формула построена аналогично рассмотренной выше: в первой строке опорное слово – наименование Бога, к которому прямо или косвенно апеллирует автор, во второй называется благо, вечное блаженство. Реализуется формула в тех же смысловых контекстах: пожелание адресату (*Точию буди, государыня, покровена десницею великаго бога владыки, / Да причтет тя, государыню мою, со избранными у него лики* [Там же: 149]), молитвенное обращение (*Такожде и аз, окаянный, молю тя, царя и владыку: / Да сподобиши мя своим милосердием десных лику* [Там же: 382]). Но формула «владыки - избранные лики» является менее устойчивой. Уже в первой половине XVII в. вместо опорного слова первой строки «владыку» встречается «велику», этот же вариант распространяется во второй половине XVII в., и смысл двоестрочия варьируется. Все десять случаев стандартной реализации формулы обнаружены в текстах первой половины столетия.

Формула «наречься (быть, явиться) сыном света - сподобиться (достигнуть) мудрых (праведных) совета» зафиксирована в шести текстах, все они датируются первой половиной XVII в. Как и в предыдущем случае, этот же временной период дает материал по отступлению от стандартной реализации формулы (*Како нарекуся и буду сын света, / Понеже ничтоже благо сотворих Ветхаго и Новаго завета?* [Там же: 376]). Традиционно формула с опорными словами «сын света - совета» реализуется в виде краткого нравоучительного тезиса (*И паки всегда добрых людей держитесь совета, / да будете именоватися сынове света* [Там же: 136]) или пожелания (*И да будеши сын света, / И да сподобишися праведных совета* [Там же: 40]). Во второй половине XVII в. двоестрочия с такой клаузулой особенно распространены. Однако они уже не являются формулами и опираются на различные рифмообразующие слова, наполняющие стихотворную строку новыми смыслами.

С возникновением во второй половине XVII столетия новых стихотворных жанров появляются и новые контексты. Характерными становится поучительные истории в стихах или панегирики царским особам. Здесь, хотя и с меньшей частотностью, реализуются новые формулы (например, широко распространяется формула с опорными словами «слава-держава») Но остаются и традиционные рифмы. Строки с рифмообразующими словами типа бог – убог - мног и пр. в разных формах встречаются более семидесяти раз. Однако смысловая постоянность двоестрочия уходит – значит, разрушатся и формула.

Литература

Виршевая поэзия (первая половина XVII века) / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В.К. Былинина, А.А. Илюшина. М., 1989.

*Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.

Памятники литературы Древней Руси. М., 1994. Т. 12.

**Психологический портрет героини в аспекте феминного и маскулинного дискурса  
(«Былое и думы» А.И. Герцена, «Воспоминания» Т.А. Астраковой)**

Кузнецова Ульяна Сергеевна

Аспирантка Череповецкого государственного университета, Череповец, Россия

В мемуарах А.И. Герцена «Былое и думы» образ Натальи Александровны Герцен является, пожалуй, одним из самых ярких и интересных. Обладая опытом художника, в своем документальном повествовании писатель создал по-настоящему сложный характер близкого ему человека. Вместе с тем, в изображении отдельных событий жизни Натальи Александровны Герцен оказывается не вполне убедительным. Это становится очевидным при сопоставлении его мемуаров с другими автобиографическими текстами. Наиболее репрезентативными в этом смысле являются созданные в 70-е годы, по просьбе Т.П. Пассек (родственницы А.И. Герцена и автора мемуаров «Из дальних лет») «Воспоминания» Т.А. Астраковой, с которой Наталью Александровну долгие годы связывали доверительные дружеские отношения, основанные на духовной общности, о чем свидетельствует их переписка. Конкретные эпизоды мемуаров Герцена могут быть рассмотрены на фоне воспоминаний Астраковой, при всем том, что они не сопоставимы по масштабности изображенных событий, панораме эпохи, которая возникает в «Былом и дум», принципам создания человеческой личности.

Стоит отметить, что круг изображаемых А.И. Герценым и Т.А. Астраковой событий в целом различен, однако в обоих произведениях есть повторяющиеся эпизоды. Покажем разницу трактовки мотивов поведения Натальи Александровны на примере одной из самых трагичных ситуаций, которую описывают и Герцен, и Астракова, – ситуации, связанной с гибелью детей.

Представляется возможным говорить о том, что Герцен, анализируя в своих мемуарах события 1841–1846 гг., создает образ Натальи Александровны, ориентируясь, преимущественно, на «патриархальные стереотипы женственности» [Савкина: 167], согласно которым женщина – это пассивное, слабое и даже ущербное, во всех смыслах, существо. Глубокие внутренние переживания, постигшие Наталью Александровну после череды смертей троих детей, Герцен списывает на болезненную чувствительность жены и ее физическую слабость, предпочитая не замечать истинных причин ее тяжелого душевного состояния. Однако и «Воспоминания» Астраковой, и письма самой Натальи Александровны, относящиеся к этому периоду, свидетельствуют о том, что она испытывает не просто чувство пустоты и одиночества, а переживает настоящий кризис утраты смысла жизни. "Чем ближе становилась развязка, – пишет Астракова, – тем страшнее было за Наташу. Она нет-нет да и заговорит: «Ну, если четвертый... а там еще... лучше умереть», – и начинала рыдать" [Астракова: 282].

Подобные различия интерпретаций Герценым и Астраковой психологического состояния Натальи Александровны, безусловно, нельзя объяснять лишь некоторой традиционностью мышления первого. Важную роль в трактовке ее переживаний сыграли и психофизиологические особенности автора «Былого и дум». Так, непонимание, возникшее между Натальей Александровной и мужем, Л.Я. Гинзбург объясняла разностью их темпераментов и мироощущений. «Надрыв, напряженная рефлексия, – писала исследовательница, – объяснения, не упрощающие, а усложняющие душевную жизнь (все это свойственно Наталье Александровне), – это совершенно чуждо Герцену. Он всегда сохраняет ясность мысли, стремление рационализировать душевные события, разложить их на более простые элементы» [Гинзбург: 154].

Кроме того, Герцен, конечно, страдавший из-за умерших младенцев, не мог вполне испытывать то горе потери детей, которое испытывает женщина-мать, ощущающая более тесный личностно-эмоциональный контакт с детьми, нежели мужчина. В какой-то мере сам Герцен осознавал это: «...для матери новорожденный – старый знакомый, она давно чувствовала его, между ними была физическая, химическая, нервная связь; сверх того, младенец для матери – выкуп за тяжесть беременности, за страдания родов...» [Герцен: 97]. Обращает на себя внимание тот факт, что, несмотря на сочувствие Герцена к женщине, все, что связано с отношениями матери и ребенка, трактуется им скорее как физиологическое явление, нежели эмоциональное. Что же касается Натальи Александровны, то она, как и любая другая женщина, теряя детей, испытывала отнюдь не телесные страдания, но глубокие душевные переживания.

Т.А. Астракова, интерпретируя психологическое состояние Натальи Александровны в период, когда заболела, а затем умерла дочь Герценов – Лиза (1846 год), более точно и глубоко, нежели Герцен, следовавший мужским стереотипным представлениям об образе женщины, мотивирует истоки внутренних переживаний героини.

Во-первых, этому способствовал тот факт, что писательница, как сторонний наблюдатель, имела возможность с большей или меньшей долей объективности оценивать поступки и поведение Натальи Александровны и Александра Ивановича, который, с точки зрения мемуаристки, проявлял странную невнимательность к жене, находящейся в полном отчаянии и глубоком горе. Во-вторых, Астракову связывала с Натальей Александровной близкая дружба, основанная во многом на душевном сходстве. В-третьих, не последнюю роль здесь сыграла и своего рода «солидарность», заключающаяся в понимании одной женщиной мотивов поведения другой.

#### Литература

Савкина И.Л. «Пишу себя...»: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Tampere, 2001.

Астракова Т.А. Из воспоминаний о А.И. Герцене // Пассек Т.П. Из дальних лет. М., 1963. Т. 2.

Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.

Герцен А.И. Былое и думы // Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 9.

### **Житие Симеона Юродивого в редакции Димитрия Ростовского**

Кузьмина Мария Константиновна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Житие Симеона Юродивого (ниже ЖСЮ) было написано Святителем в Ростове в период с весны 1701 по зиму 1705 года и вышло первым изданием весной того же года в составе четвертого тома Четий-Миней [Димитрий Ростовский].

Сам Димитрий так обозначает источники своего труда: *Из Леонтия епископа Неапольского и Симеона Метафраста сокращенне*. Как показал А.М. Державин [Державин: 46–141], выставляя в заголовке своей редакции жития имя Метафраста, Св. Димитрий скрывал от цензуры факт использования одного из главных источников своих миней – книги Лаврентия Сурия «De probatis sanctorum historiis» [Surius]. Отдельное упоминание епископа Леонтия вряд ли следует рассматривать как указание на еще один (греческий) источник, поскольку Димитрий слабо владел языком подлинника, а также не имел в своем распоряжении греческого текста. Ссылка же на авторитет кипрского иерарха вполне объясняется стремлением редактора обеспечить легитимность своей редакции.

И напротив – о тех источниках, которые были использованы в работе, Св. Димитрий предпочитает умалчивать. Помимо книги Сурия, Димитрий мог пользоваться сборником житий святых польского иезуита Петра Скарги [Skarga] и многотомным собранием агиографических текстов, издаваемых болландистами (AASS).

При этом, как показывает проведенная работа, при составлении своей редакции ЖСЮ первым изданием Димитрий пользовался весьма активно; второе же издание не смогло ему пригодиться, поскольку нужный том, включавший жития за июль, не был ему доступен.

Остается не до конца выясненным вопрос о том, были ли привлечены к работе над житием ВМЧ митрополита Макария. Известно, что Димитрий высоко ценил этот труд и имел к нему доступ в период написания жития. И все же некоторые факты свидетельствуют о том, что ВМЧ по каким-то причинам или не были использованы, или были использованы крайне дозированно. Об этом говорит, прежде всего, текстологический анализ памятника: житие писалось по книге Сурия и дополнялось по книге Скарги; спорадические отступления от этих двух текстов следует объяснять особенностями манеры редактирования Димитрием текстов источников, а также авторскими вставками в редактируемый текст. Кроме того, отсутствие в заглавии жития ссылки на ВМЧ, на которые он ссылался по цензурным причинам так часто, как это можно, также заставляет думать о том, что ВМЧ использованы в работе не были.

Текстологический анализ показал, что каркасом композиции ЖСЮ в редакции Димитрия Ростовского (ЖСЮ ДР) явилась редакция жития в своде Сурия: основные эпизоды, порядок их следования, некоторые отступления от главной сюжетной линии ЖСЮ ДР находят свои аналоги в латинском тексте, помещенном в книге Сурия. Лишь два значительные эпизода, повествующие о том, как св. Симеон накормил пятерых крестьян и превратил в уксус вино погонщика мулов, представленные в латинском тексте, в церковнославянском тексте опущены.

Польский текст жития в редакции Петра Скарги, в разы сокращенный составителем, пользовавшимся тем же Сурием, повлиял на ЖСЮ ДР значительно менее. Тем не менее на протяжении всего времени работы над текстом памятника Димитрий стремился к тому, чтобы отразить, где это можно, особенности польской редакции. Почти все эпизоды, для которых Димитрий черпал материал из обоих источников, отражают ту или иную характеристическую деталь редакции Скарги. В тех случаях, когда редакции-источники дают разночтения, Димитрий предпочитает преимущественно чтение польского текста. Многие опущения деталей, характеристик, отступлений латинского текста обуславливаются тем, что те же элементы текста опущены Петром Скаргой в его редакции.

Таким образом, налицо стремление Димитрия по мере возможности разнообразить свои источники, как можно чаще привлекать к своей работе текст альтернативной редакции.

Главные особенности ЖСЮ ДР таковы:

1. Опущение регулярно обозначаемых в латинском тексте источников информации. Здесь, возможно, отразилось неприятие католического рационализма.
2. Изменение некоторых деталей повествования. Приведу некоторые примеры:
  - а) Юноша-блудник, которого исцеляет св. Симеон, в латинском тексте назван сыном дьякона Иоанна, друга и поверенного святого. Димитрий, следуя, впрочем, за Петром Скаргой, опускает эту деталь. Блуд сына дьякона, по мысли Димитрия, мог бросить тень на образ его благочестивого отца.
  - б) Учитель детей, смерть которых предсказал Симеон, в редакции Димитрия не только насмехался над ним, но и *ово сам бияше его овоже и детем бити веляше, и привязоваху старца к столпу и бияху.*
3. Опущение наиболее скандальных выходов, эвфимизация высказываний Симеона.
  - а) Так представлено в тексте Сурия приветствие Симеона только что по его же молитвам избежавшему смерти дьякону Иоанну: *Quid est Diacone Iohannes? praeter dimensum bibisti?* А так в тексте Димитрия: *В мале не испил еси смертныя чаши?*
  - б) Посланца пустытника Иоанна, нареченного брата Симеона, юродивый в латинской редакции встречает следующими словами: *Non comedisti eulogias, quas dedit tibi?*

*Revera, revera, si tres illas comadisses, male eas concoxisses* (речь идет о просфорах, которые Иоанн послал Симеону). У Димитрия эта подробность опущена.

Примеры можно множить.

Таким образом, текстологический анализ отразил творческое отношение писателя житий к составлению своей редакции, напряженное внимание к текстам источников и осмысленную их критику. На основании проведенной работы и была составлена новая редакция жития.

#### Литература

Державин А.М. Четьи-Минеи Димитрия Ростовского как церковноисторический и литературный памятник // Богословские труды. М., 1976. Т. 16.

Димитрий Ростовский. Книга житий святых, июнь–июль. Киев, 1705.

Laurentius Surius. De probatis sanctorum historiis. Cologne, 1578. P. 1–22.

Piotr Skarga. Żywoty świętych. Krakow, 1598. P. 604–610.

### Восприятие времени героями пьес А.Н. Островского

Макущенко Марина Сергеевна

Студентка Псковского государственного педагогического университета имени С.М.

Кирова, Псков, Россия

Восприятие времени – одна из глубинных черт мировосприятия человека, характеризующих его личность. Литературоведение, осваивая хронологическую организацию произведения, отражающую авторскую картину мира, редко обращает внимания на эту сторону концепции личности на уровне персонажа. Предпринятое в данной работе исследование пьес А.Н. Островского разных периодов творчества показывает, что восприятие времени персонажами теснейшим образом связано с историческими изменениями в человеческом сознании. Драматургия в данном случае представляется наиболее удобной, поскольку восприятие времени человеком отражается, прежде всего, в его речи [Мотеюнайте: 287–293].

В авторских ремарках пьесы «Свои люди – сочтемся!» (1849) практически отсутствуют темпоральные обозначения, что указывает на универсальность семейно-бытового конфликта, изображенного в пьесе. Историческую конкретность событиям придает лишь факт объявления Большова «банкротом».

Герои пьесы объединены христианскими представлениями о конечности земной жизни человека и о предстоящем высшем суде: они упоминают всеведение Создателя, живут по христианскому календарю. Их речь пестрит идиомами, характеризующими время, что отражает единство мира, показанного в пьесе. Однако реализованный в сюжете конфликт между отцами и детьми отражается, в частности, в оппозиции личного прошлого и будущего, обусловленной возрастом и характером главных героев. Пожилой Большов, словно чувствуя приближение конца, часто говорит о прошедшей жизни, обобщая личный опыт с всеобщими представлениями о человеке. Молодая Липочка сосредоточена на будущем замужестве, обещающем самостоятельность, а прошлое, не существующее в речи и, значит, в сознании, для нее обесценивается. Эгоистичность и властность героини проявляется в отторжении накопленного предшественниками опыта. Подхалюзин живет сегодняшним днем (многократно повторяется слово «теперича»), избирательно относясь к прошлому: из предшествующего опыта он выбирает лишь подходящее к конкретному случаю и удобное для себя.

В аспекте восприятия времени людьми конфликт этой пьесы ограничен личностными и семейными рамками: при различии представлений о способе строительства индивидуальной жизни они все-таки едины в общем представлении о ней.

В авторских ремарках «Грозы» (1859) содержатся темпоральные обозначения (суточное и сезонное время) событий, нацеливающие зрителя на восприятие «естественного» времени. Персонажи пьесы небезразличны к его ходу, часто упоминая временные единицы: «день», «ночь», «со вечера», «часик-другой» и т. д. В целом жители

Калинова следят за временем (характерно желание Кулигина установить на бульваре часы), однако временные характеристики не выходят за пределы однообразной жизни самих героев. Повторяющиеся обозначения: «целый день», «всю жизнь», «каждое утро», «целый год», «вечером опять» указывают на повторяемость событий и некую замкнутость калиновского мира, о чем неоднократно писалось [Журавлева: 22–27]. Герои не соизмеряют время своей жизни с историческим временем, зато центральные персонажи остро чувствуют его ход. Наиболее обобщенная форма слова «время» («времена») чаще всего употребляется Кабановой и воспринимается обозначением прошлого уклада жизни, который она защищает, утратив, однако его подлинную сущность.

В противоположность ей Катерина лично чувствует свое прошлое, связывая его с раем, где, как известно, времени нет. При этом в ее речи часты слова со значением скорости: «скорей приходи», «скоро едет», «ступай скорее», и на момент изображения действия она воспринимает свою жизнь как движение к смерти, мысль о которой постоянно присутствует в ее сознании. Символическое стремление Катерины к идеальному прошлому сталкивается с ее же желанием движения, что проявляет трагическое внутреннее противоречие. В Катерине Островский изображает женщину, которая «выбилась» из привычного бытового уклада жителей Калинова.

Разлад между ощущением времени у героев этой пьесы обнажает конфликт, масштабы которого перерастают семейно-бытовой план, поскольку определяются эпохальными сдвигами и столкновением разных жизненных приоритетов.

Уже в афише «Бесприданницы» Островский указывает на современность происходящего («действие происходит в настоящее время»).

На протяжении всей пьесы герои активно следят за временем: планируют день в часах, говорят о событиях, указывая на их отдаленность в днях, месяцах и годах, смотрят на часы. Такое внимание ко времени повышает его ценность, что характерно для буржуазной эпохи («Сколько *дорогого времени-то* потеряно!»).

Ритм жизни дельцов («...*теперь торжество буржуазии*») контрастирует с образом жизни бряхимовцев («...*По старине живем...*»), с его патриархальным укладом. Паратов, Вожеватов и Кнуров живут вопросами сегодняшнего дня и обесценивают даже собственное прошлое, когда оно начинает мешать осуществлению планов, связанных с материальным благополучием.

Временные обозначения в «Бесприданнице» позволили почувствовать разницу между ощущением течения жизни людей, являющихся представителями эпохи капиталистических отношений, и ощущением времени людей, живущих по традиционным, патриархальным временным меркам. К конфликту привели результаты появления новой системы ценностей – превосходство денег над нормами морали и нравственности. Жертвой становится Лариса, которая, подобно Катерине в «Грозе», ощущает течение своей жизни как движение к концу.

Различия в ощущении времени героями пьес Островского разных периодов доказывают глубокую историчность драматурга и его желание как можно достовернее показать особенности своей эпохи, где нюансы восприятия времени явились одним из аспектов жизни людей.

#### Литература

Журавлева А.И. «Гроза» А.Н. Островского // Литература в школе. 1984. № 2. С. 22–27.

Мотюнайте И.В. Время автора и героев в исторических пьесах А.Н. Островского // Грехневские чтения: Сборник научных трудов. Нижний Новгород, 2008. С. 287–293.



**Особенности литературного процесса в России 60–70-х гг. XIX века (на материале пьесы Н.И. Чернявского «Гражданский брак»)**

Мареева Полина Евгеньевна

Аспирантка Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского,  
Нижний Новгород, Россия

Изучение вершинных в художественном отношении произведений в контексте беллетристики и литературной критики дает более полное представление о характере литературного процесса той или иной эпохи. Цель подобного исследования не связана со стремлением «переписать» историю литературы, но позволяет уточнить характер влияния литературы на самосознание эпохи, с одной стороны, и влияния общественного сознания на литературу и культуру, с другой.

История отечественной литературы свидетельствует, что во 2-й половине XIX в. в России литературная критика играла важную роль посредника между литературой и обществом. Откликаясь на появление литературного произведения, критик создавал парадигму его восприятия общественным кругом, отвечающую интересам определенной сферы русской жизни. Литературная критика представляла собой своеобразный институт, в котором проходили апробацию принципы и убеждения, выработанные тем или иным общественным направлением. Писатель, в свою очередь, предоставляя на суд общественного мнения литературное произведение, заявлял о своей приверженности определенному социальному сообществу, его эстетическим и этическим идеалам; а самым важным критерием оценки было соответствие проблематики произведения моменту развития общественной и политической мысли. Выработанное в процессе развития литературы разделение произведений на вершинные и беллетристические происходило позже, когда злободневность текста переставала быть актуальной.

Таким образом, живой литературный процесс представляет собой тесное взаимодействие единиц разного порядка, включая литературные произведения, оцененные сейчас как вершины реализма XIX в., произведения писателей «второго» и «третьего» ряда, литературно-критические тексты, публицистические выступления писателей.

Весьма показательна, с точки зрения развития литературного процесса, судьба пьесы Н.И. Чернявского «Гражданский брак» (1866). Лишенная художественных достоинств и идейного единства, пьеса с большим успехом прошла на сцене столичных и провинциальных театров в 1860–70-е гг.

Основная идея пьесы заключалась в критике гражданского брака как социального явления, получившего широкое распространение в Петербурге в 1860-е гг. Автор пьесы пытался продемонстрировать безнравственность подобного типа отношений и их разрушительное воздействие на общество. По свидетельству Н.С. Лескова, первым откликнувшегося на постановку «Гражданского брака», появление пьесы с подобной тематикой было вполне «мотивировано», и несомненную заслугу автора составило то, что он высказал мнение достаточно многочисленной группы людей, всерьез обеспокоенных разрушением традиций семейной жизни [Лесков: 281]. Сама же драма, по мнению Лескова, страдает многочисленными недостатками, среди которых: длиннота, натянутость действия, невыдержанность характеров, неестественность положений, отсутствие психологизма, а главное – несоответствие отношений, представленных в пьесе, заявленной в заглавии тематике. Однако само обращение автора к злободневной теме привлекло необыкновенное внимание публики и обусловило небывалый успех пьесы.

Отметим, что вскоре после данной рецензии была опубликована другая статья Лескова – «Русский драматический театр в Петербурге». В ней критик, делая обзор деятельности петербургских театров, снова уделил внимание пьесе Чернявского наряду с драмами Толстого «Смерть Иоанна Грозного» и Островского «Тушино». Введение «Гражданского брака» в подобный литературный контекст позволяет судить о характере массового восприятия произведения и о роли критики в формировании общественного сознания.

Другим критиком, выступившим со строгой оценкой «Гражданского брака», стал М.Е. Салтыков-Щедрин. В рецензии на отдельную публикацию пьесы писатель сформулировал понятие «положительного нигилизма», причислив к этому литературному явлению и автора «Гражданского брака». Деятельность представителей «положительного нигилизма» сводится, по замечанию Салтыкова-Щедрина, к «защите защищенного, утверждению утвержденного, ограждению огражденного» [Салтыков-Щедрин: 256]. Поэтому инициатива Чернявского, взявшегося отстаивать церковный брак, вовсе не нуждающийся в защите, тем более такой «дешевой и пошлой», вполне соответствует этому принципу. В целом, по наблюдению критика, понимание автором пьесы проблемы гражданского брака может быть сопоставлено с «низким, ограниченным» восприятием в некоторых общественных кругах проблемы женской эмансипации [Салтыков-Щедрин: 257].

Высказывая негативное суждение о «Гражданском браке», Лесков и Салтыков-Щедрин противостояли не только мнению публики, приветствовавшей появление пьесы, но и тому социальному кругу, который воспринял пьесу Чернявского как этап в борьбе консервативно настроенной части общества за сохранение традиций, и, соответственно, тому крылу литературной критики, которая отстаивала эти убеждения.

Итак, пьеса «Гражданский брак», причисляемая сейчас к литературе «третьего» ряда, вызвала серьезный резонанс среди ведущих литературных критиков, заставив их вступить в полемику с автором драмы и сочувствующей ему публикой и критикой, заняв тем самым видное место в литературном процессе конца 1860-х гг. Судьба пьесы является одним из примеров, характеризующих литературный процесс как явление динамическое и тесно связанное с развитием общественного самосознания.

#### Литература

*Лесков Н.С.* Русский драматический театр в Петербурге. «Гражданский брак» // Отечественные записки. 1866. Т. 169. Декабрь. С. 258–287.

*Салтыков-Щедрин М.Е.* «Гражданский брак». Комедия Чернявского. С предисловием автора о значении брака // *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собрание сочинений: В 20 т. М., 1970. Т. 9. Критика и публицистика (1868–1883). С. 249–257.

### **Некоторые особенности метафорики Л.Н. Толстого**

Матвеева Елизавета Владимировна

Студентка Тульского государственного педагогического университета  
имени Л.Н. Толстого, Тула, Россия

Творческое наследие Л.Н. Толстого глубоко и всесторонне изучено как в лингвистике, так и в литературоведении. Однако появление новых научных парадигм позволяет взглянуть на произведения писателя под другим углом.

Метафоре Л.Н. Толстого присущ ряд дифференциальных признаков. Так, например, одной из черт идиостиля писателя следует считать особое соотношение узуальных и окказиональных метафор в художественных и публицистических произведениях. Для художественных произведений писателя характерно обилие локальных языковых метафор, в то время как в публицистических произведениях преобладает развернутая поэтическая метафора. Данное соотношение может быть обусловлено разницей в механизме порождения художественного образа. Если в художественном произведении образ может быть репрезентирован косвенно (посредством системы персонажей, композиционных приемов), то публицистическому стилю свойственна прямая, эксплицитная репрезентация художественного образа (например, посредством метафоры, как в текстах Л.Н. Толстого).

В текстах Л.Н. Толстого встречаются метафоры всех структурных типов (субстантивные, адъективные и вербальные). Однако вербальные метафоры наиболее распространены. Особо следует отметить случаи контаминации вербальной и субстантивной метафоры в текстах Л.Н. Толстого. Подобные случаи следует квалифицировать как минимальную реализацию развернутой метафоры. Приведем

пример из «Крейцеровой сонаты»: «Я *гваздался в гное разврата* и вместе с тем разглядывал девушек, по своей чистоте достойных меня...». В данном случае наблюдается такое явление, как когерентность метафор. Именно за счет этого свойства метафор (сочетаться и не противоречить друг другу) текст разворачивается в единой образной системе.

Тенденция к разворачиванию метафоры является одной из черт идиостиля писателя. Именно развернутая метафора становится способом выражения авторских интенций. В качестве дифференциальной черты идиостиля Л.Н. Толстого следует отметить контаминацию развернутой метафоры и сравнения. Подобный прием обусловлен стремлением писателя к морализации и дидактизму: для того чтобы наиболее ясно и точно донести до читателя свою мысль, Толстой объясняет метафору посредством сравнения. В связи с этим многие метафоры Л.Н. Толстого могут быть квалифицированы как «объясненные».

Что касается семантического потенциала метафор Л.Н. Толстого, то он обусловлен тем культурным кодом, с которым та или иная метафора соотносится. Дифференциальной чертой идиостиля писателя можно считать преобладание биоморфной метафоры над антропоморфной. Это обусловлено авторскими интенциями, стремлением познать, изучить человека посредством обращения к образам природы. Что касается биоморфных метафор, то наиболее характерны для идиостиля писателя биоморфные метафоры, связанные со стихией воды. Например: «...люди нашего мира от одного берега отстали и к другому не пристали...» («Крейцера соната»). Обилие метафор, связанных со стихией воды, может быть обусловлено тем, что, во-первых, стихия воды традиционно воспринималась человеком как стихия жизни; во-вторых, связь жизни со стихией воды является традиционной для христианского учения.

Особое место среди семантических типов метафор в произведениях Л.Н. Толстого занимает фетишная метафора. Например: «Если еще существует та форма, которую мы называет церковью, то только потому, что *люди боятся разбить сосуд, в котором было когда-то драгоценное содержимое...*» («В чем моя вера?»).

Проанализировав метафоры Л.Н. Толстого с точки зрения сферы функционирования вспомогательного объекта, можно сделать вывод о том, что наиболее значимыми для писателя являются медицинская (психиатрическая), научная (физическая, химическая, математическая, филологическая), техническая, строительная, торговая и религиозная (как христианская, так и языческая) метафоры. Приведем несколько наиболее ярких примеров: «...ваш закон альтруизма или единой воли есть не что иное, как *дурная перифраза* того же учения Христа» («В чем моя вера?»); «Положим, *строитель* скажет жителю: ваш *дом* дурен, его надо весь *перестроить...* Это самое совершается так точно по отношению к учению Христа» («В чем моя вера?»); «*Одна жизнь за другою бросается под колесницу этого бога: колесница проезжает, раздирая их жизни, и новые и новые жертвы со стонами и воплями и проклятиями валятся под нее!*» («В чем моя вера?»).

Текстам Л.Н. Толстого присущ высокий индекс интертекстуальности. В связи с этим большинство развернутых метафор писателя можно охарактеризовать как интертекстуальные. Следует выделить несколько типов интертекстуальных метафор, встречающихся в произведениях Л.Н. Толстого: интертекстуальные развернутые метафоры, вызывающие аллюзии как с произведениями самого Л.Н. Толстого, так и с произведениями других писателей; интертекстуальные развернутые метафоры, основанные на употреблении прецедентного имени; развернутые метафоры, оформленные в виде интертекста-пересказа; интертекстуальные развернутые метафоры, заимствованные из текста Евангелия и переосмысленные в контексте произведений Л.Н. Толстого.

В заключение следует отметить следующее: особенности порождения и функционирования метафоры в произведениях Толстого отражают черты идиостиля писателя и являются средством репрезентации авторских интенций. Метафоре Толстого

присущ высокий индекс интертекстуальности, а также ориентация на определенные культурные коды.

Литература

Толстой Л.Н. Проза: // [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_lew\\_nikolaewich](http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich).

**Художественный образ истории и способы его репрезентации  
в романе М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»**

Морозова Яна Евгеньевна

Студентка Ярославского государственного педагогического университета  
имени К.Д. Ушинского, Ярославль, Россия

Благодаря работам последних лет возрождается интерес исследователей к жанру исторического романа, что во многом требует теперь пересмотра инструментария анализа конкретных текстов исторической прозы. Общий набор приемов создания исторического колорита уже определен исследователями, но не выделяется набор приемов или один ведущий прием, определяющий художественный образ истории. Так, В.Я. Малкина в своей диссертации «Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX – начала XX века» предлагает теоретическую модель исторического жанра, то есть описание его устойчивых структурных особенностей и построение типологии исторических романов. Исследователь предлагает гипотезу об инварианте исторического романа, с некоторыми положениями которой можно поспорить. А.Ю. Сарочан в своей диссертации «Формы репрезентации истории в русской прозе XIX века» рассматривает историю как тенденцию: нравственную, социальную, нравственно-историческую. Такой подход не позволяет сделать вывод именно о художественном образе истории. Мы же попытаемся выявить основные способы репрезентации художественного образа истории на примере романа М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году».

М.Н. Загоскин считается основоположником русского исторического романа, а роман «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» – первым романом такого рода.

М.Н. Загоскин для написания романа изучал «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина, «Опыт повествования о древностях русских» Г.П. Успенского, летописи, сочинения русских авторов XVII в., например, «Сказание» келаря Троице-Сергиевой лавры Авраамия Палицына об обороне лавры во время осады ее поляками».

При воссоздании исторической действительности, воплощении на страницах романа колорита легендарной эпохи автор романа использует следующие способы: 1. Исторические реалии (даты, топонимы); 2. Исторические имена; 3. Бытовые реалии; 4. «Таинственное».

Обратимся к первому способу – исторические реалии. Действие романа происходит с конца 1611 г. по конец 1612 г. – эпоха национально-освободительной борьбы русского народа против иноземных захватчиков. Повествование в романе начинается с «начала апреля 1612 г.». В эти дни Второе ополчение, которое с сентября 1611 г. формировалось в Нижнем Новгороде под руководством земского старосты Кузьмы Минина и встретило самую широкую поддержку в народе, готовилось выступить в поход за освобождение Москвы.

Весной 1612 г. Второе ополчение выступило из Нижнего Новгорода и двинулось вверх по Волге к Ярославлю. Отряды Второго ополчения вели бои на улицах, продвигаясь к центру. Наконец в руках поляков остался только Кремль. Их положение было безнадежно, и 27 октября 1612 г. интервенты сложили оружие. М.Н. Загоскин не случайно выбирает для своего романа именно это историческое событие – выступление Второго ополчения. Автору важно показать единство и силу русского народа.

Второй способ – исторические имена. На страницах романа встречаем имена многих исторических деятелей: Борис Годунов, Марина Мнишек, Лже-Дмитрий, Михаил Федорович, князь Трубецкой, польский король Сигизмунд, Федор Иоаннович, Барай-

Мурза Алеевич Кутумов, Михайло Самсонович Дмитриев, Петр Иванович Мансуров-Плещеев, Дмитрий Мамстрюкович Черкасский, Дмитрий Петрович Пожарский-Лопата, Дмитрий Михайлович Пожарский, Козьма Минич Сухорукий и др. Минин – самое крупное из исторических лиц, выведенное в романе, он не раз встретится на пути Юрия и сыграет в истории его самоопределения решающую роль.

М.Н. Загоскину удалось передать некоторые черты народного быта – следующий способ репрезентации истории в романе. М.Н. Загоскин подробно описывает домашний простонародный быт, одежду русского человека того времени, представляет нашему вниманию подробное описание обряда народной свадьбы.

Вера в колдовство и пророчество – еще одна черта русского человека, в романе эта черта находит свое отражение в «таинственном». М.Н. Загоскин как человек XIX в. скептически и иронично относится к вере русского народа в колдовство и колдунов. С другой стороны, для него это одна из характеристик народного сознания той исторической эпохи, а поэтому она должна быть воссоздана в его историческом романе как составная часть «местного колорита». Обряд старинной свадьбы, крестьянское суеверие, плутовство колдуна и страх перед ним, описания глухомани и проезжей дороги воссоздают «местный колорит» так, как его понимали романтики. Сюжет романа М.Н. Загоскина построен на череде таинственных событий, обрамляющих цепь исторических событий, а порой проникающих вглубь их. Автор идет вслед за русским народом в своем представлении об истории и выстраивает свой роман в соответствии с народным сознанием, в котором преобладает вера в таинственные силы и суеверия. Подтверждение этому находим в основных сюжетных линиях: Юрий – Кирша, Юрий – Минин, Юрий – Анастасья. Например, Минин впервые возникает перед Юрием на постоялом дворе как таинственный незнакомец; Кирша выдает себя за колдуна, чтобы помочь Юрию; с Анастасьей Юрий никогда не разговаривал, а только видел ее несколько раз у храма Спаса на Бору, но любил ее без памяти.

Проблема исторического повествования наиболее остро встала в романтическую эпоху. Взгляд, обращенный к прошлому, получал в сопоставлении с быстротекущим настоящим и неясным будущим свою живую определенность и «устойчивую» привлекательность. Своеобразие романтического образа истории невозможно представить без «таинственного», при этом «таинственное» реализуется в тексте романа М.Н. Загоскина на уровне сюжетостроения как представляющее «народный силлогизм» истории и характеристику народного сознания русского человека.

### **Образ родного дома в воспоминаниях поэта Я.П. Полонского**

Новокрещенных Елена Георгиевна

Молодой ученый, Бурятский государственный университет, Улан-Удэ, Россия

«Старина и мое детство» Я.П. Полонского впервые были напечатаны в 1890-х гг.: в журналах «Русский вестник» (№ 2, 5, 6 за 1890 г.) и «Нива» (№ 12, 1898 г.). Сам поэт определил интерес своих воспоминаний, прежде всего, как психологических, обращая внимание в первую очередь на эмоционально-психическую сферу автобиографического героя. Неслучайным в названии воспоминаний Я.П. Полонского «Старина и мое детство» является редкое в наши дни понятие «старина», означающее давно минувшее время. Значение, смысл этого слова – давно минувшее – заложило тематический вектор воспоминаний. Собственно изображению старины, ее описанию – патриархального уклада жизни, семейных традиций (обычаев, праздников, предметов дворянского быта) – посвящены страницы воспоминаний поэта.

Центральным, знаковым пространственным образом для автобиографического героя, точкой пересечения ценностных координат является усадьба. Именно родовая усадьба соединяет героя с миром детства, семьей. Хронотоп усадьбы можно определить как состояние счастливой безмятежности и покоя. В качестве доминанты усадебного пространства выступает образ дома, который традиционно рассматривается

как «центр усадьбы». И дом, и усадьба в структуре автобиографического повествования являются регулярными и несут идейную нагрузку и, следовательно, могут рассматриваться нами как пространственные символы, лично значимые для автобиографического героя. Дом для автобиографического героя является организующим центром формирования топоса своего детства как лирически переживаемого пространства, в частности дом бабушки героя – Александры Богдановны, символизирующим патриархальный уклад дворянской жизни, семейную память. Патриархальность уклада подчеркивается не только обстановкой дома, но и семейными традициями, обычаем принимать гостей, отмечать праздники. Например, традиция вечернего чаепития: «Вечерний чай пили мы после вечерен в пять часов пополудни (раньше, чем теперь мы садимся за обед). Чай разливала Дарья, жена толстого и желтолицего дворецкого (самовар ставили на лежанку в комнате моих теток)»; соблюдение поста: «Нечего говорить, что как в доме бабушки, так и у нас соблюдались все посты и что в великий пост и на страстной неделе мы не видали ничего скоромного»; святки: «Когда проходили святки и зимние вечера начинались все еще с трех-четырёх часов пополудни, не раз мне случалось участвовать в хороводах, которые водили все собравшиеся дворовые» [Полонский: 375]. В памяти автобиографического героя находят отражение приметы домашнего мира, о которых он самым подробным образом отзывается, они помогают памяти воссоздавать события прошлого, часто являются отправной точкой воспоминаний, воскрешают в памяти атмосферу дома семьи Полонских: «В гостиной на полу лежал *тканый ковер* с широкой каймой, на которой узор изображал каких-то белых гусей с приподнятыми крыльями, вперемежку с желтыми лирами. *Зеркальная рама* в простенках между окошек, кресла, *овальный стол перед диваном* и самый диван <...> В одном углу стояли *английские столовые часы с курантами...*, а в другом была *изразцовая печь с карнизом*, на котором стояло *два китайских, из белого фарфора болванчика*; под этими болванчиками ставили иногда *курительные свечи (монашенки)*, и тогда от них очень хорошо пахло» [Полонский: 370]. Предметы быта подчеркивают поэтичность усадебного мира, выступающего нравственным ориентиром в формировании сознания автобиографического героя.

Описывая жизнь в усадьбе, автобиографический герой ориентируется на традиции русской классической усадебной культуры, то есть литературу и круг чтения, семейные библиотеки, музыку. Так, Я.П. Полонский повествует о кабинете дяди Александра Яковлевича в доме бабушки: «Кабинет дяди Александра Яковлевича, часто по целым месяцам запёртый в его отсутствие, был для меня самая знаменитая, самая поучительная комната. Когда я подрост и уже умел читать, я часто выпрашивал ключик от дверей этого кабинета, там выбирал себе любую книгу и читал. Весь этот кабинет был и музей и библиотека. Слева от входа во всю стену стоял шкаф в два этажа с откидной доской посередине. За стеклами было множество книг...» О литературных предпочтениях того времени свидетельствуют упоминания Полонским авторов, которые пользовались популярностью в дворянской среде XIX в.: «На комодке была целая гора переводных романов Ратклиф, Дюкредюминеля, Лафонтена, Мадам Жанлис, Вальтер Скотта и других». Включенные в семантический круг книги важны для Я.П. Полонского как символ нравственных семейных ценностей. Автор подробно описывает семейную библиотеку, которая являлась одновременно и музеем, и кабинетом дяди Александра Ивановича. Автор детально описывает обстановку кабинета: «Картина масляными красками была только одна над входной дверью, изображала она лисицу, которая тащит петуха <...> В этом же кабинете помню я воздушное огниво и огниво в виде пистолета на ножках. Дядя мой постоянно курил трубку, носил при себе трут и кремень. *Запах трута особенно мне памятен*; теперешние спички пахнут фосфором и постоянно напоминают мне, что время огнива и трута так же кануло в вечность, как и мое младенчество» [Полонский: 372]. Запах трута пробуждает воспоминания автобиографического героя: в этом образе совмещаются временные пласты прошлого и настоящего, соединяет автора с

его ушедшей жизнью. Данный образ напоминает о пережитом времени, герою дорога память о доме, в котором прошло его детство. Кабинет дяди – еще один пространственный ориентир для автобиографического героя, который способствовал его интеллектуальному и нравственному развитию. Таким образом, образ родного дома в воспоминаниях поэта – важнейший пространственный символ, воссоздающий прошлое семьи, атмосферу времени, в которой протекали детство и юность.

Литература

*Полонский Я.П.* Признания Сергея Чалыгина; Женитьба Атуева; Воспоминания // *Полонский Я.П.* Сочинения: В 2 т. М., 1986. Т. 2.

**«Struwwelpeter» и «Степка-растрепка»:  
особенности рецепции немецкого черного юмора в России XIX века**

Олескина Елизавета Александровна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,  
Россия

Представление о черном юморе в литературе, в частности детской, связывается обычно с культурой XX в., в России – с обэриутами, «садистскими стишками» и т. п. Между тем, как известно, некоторые из самых замечательных вещей в этом роде были написаны и переведены на русский язык в середине XIX в., т. е. тогда, когда в нашей литературе господствовал реалистический стиль, а юмор, тем более гротескный, оказался вытеснен за пределы «серьезной» словесности. Как же воспринимались в этой ситуации западные гротескные тексты?

Знаменитая книга детского врача-психиатра Г. Гофмана «Struwwelpeter» была реакцией на морализм немецкой детской литературы, традиционно изобиловавшей рассказами о суровых наказаниях за проступки. У Гофмана наказание подается как заведомо абсурдное. Вот, например, девочка, не послушавшись родителей и даже кошек, зажгла-таки спичку и сгорела вся целиком, причем подробно описывается, как огонь перекидывается на руки, голову, потом «горит все тело наконец»; две кошки навзрыд плачут над кучкой пепла. Наличие смехового плана особенно очевидно в картинках: бантики на косичках Полины оказываются на хвостах у рыдающих кошек. В рассказе о Каспере, «который не хотел кушать супу», серьезность повествовательного тона идет вразрез с иллюстрациями: на могиле бесславно умершего Каспера нарисован котелок с тем самым супом, который он не съел, почему и умер. Ужасы «Штруввельпетера» не пугают, а смешат ребенка своим неправдоподобием, тогда как основное средство воспитания в традиционных дидактических книгах – страх.

Г. Гофман всегда пользовался большой популярностью у читателей, причем не только в Германии, судя по количеству изданий и тиражам. Но мнение читателей не всегда совпадало с мнением критиков: хотя в XX в. Г. Гофман имеет статус классика, в XIX в. успех его книги мог оцениваться как общественно вредный.

На русском языке «Штруввельпетер» – «Степка-растрепка» был издан уже в 1849 г. и до 1905 г. выдержал в этом первом переводе (анонимном и не очень складном) 8 изданий. Известно, что в области детской литературы для России еще с XVIII в. была важна преимущественно немецкая традиция, потому и пародии на немецких моралистов оказались востребованы. О масштабах успеха свидетельствует и то, что М.О. Вольф приписал «автору “Степки-растрепки”» еще как минимум пять книжек, изданных им вслед за «Штруввельпетером», но не имеющих к нему никакого отношения ни в жанровом, ни в тематическом плане (в библиографических обзорах того времени попадаются диковинные определения: «стихи, писанные Степкой-Растрепкой»).

Русские рецензенты отмечали популярность «Степки-растрепки», обычно сокрушаясь о порче вкуса. (Первый русский перевод «Алисы в стране чудес» (1865; пер. – 1879) несколько позже тоже был встречен критикой весьма неодобрительно.) Конечно, очень уязвимым оказался русский перевод, и рецензенты охотно демонстрируют особенно

нескладные и даже не вполне грамотные строчки (см., напр.: «Журнал Министерства народного просвещения», 1861, ч. СХ, отд. III, с. 29). Однако иногда вполне ясно, что дело не только в переводе: Ф.Г. Толль, самый суровый из рецензентов, говорил, между прочим, о «тяжеловесном остроумии картинок», т. е. том элементе текста Г. Гофмана, который в русском издании оставался неизменным. Толль с горечью отмечает, что в «России переделки пошлой немецкой книжицы, несмотря на свою пошлость сильно распространенной в Германии», «встретили огромный, а вовсе не заслуженный сбыт и, следовательно, большое количество читателей». Причину успеха библиограф видит в «совершенной удобопонятности, легкости текста <заметим, что это противоречит его же собственным словам о “тяжеловесном остроумии”>, простоте, несложности содержания книг и отсутствию у детей вообще эстетического вкуса» [Толль: 81].

Ни один из русских критиков XIX в. вслух не признавал в «Штруввельпетере» ничего необычного, все они пытались поставить «Степку-Растрепку» в один ряд с другими нравоучительными повестями того времени и объявляли его всего лишь неаккуратным, непродуманным исполнением традиционных сюжетов. Характерны, напр., формулировки «Библиотеки для чтения», в которой «Степка-растрепка» отнесен к разряду «пошлых детских мнимо-назидательных книг» вместе с «Детским Гулливером» и «прочим серо-бумажным лишаем» [Библиотека для чтения: 255].

Юмористическое в «Штруввельпетере» увидел только рецензент «Отечественных записок» (С.С. Дудышкин?), он же единственный разделил в тексте то, что принадлежит переводчику, и то, что принадлежит немецкому оригиналу: «Картинки... недурны, и если б текст был написан хоть немного человеческим языком, то можно бы их дать детям: дети бы очень смеялись» [Отечественные записки: 103].

Изменение репутации книги Г. Гофмана почти уникально и очень выразительно. Если в XIX в. она оценивалась как принадлежащая к низкопробной массовой культуре, то в эпоху модерна – как настоящая поэзия, имеющая значение и для «взрослой» литературы. Это изменение репутации книги было предопределено радикальным изменением мировоззрения. Первыми «Степку» оценили не обэриуты, а уже символисты, и не последнюю роль здесь сыграла проявившаяся у символистов в качестве универсальной категории ирония (см. суждения Блока: «“Степка-Растрепка” – книга смелая и жизненная, с одной стороны, и совершенно лишенная пошлости – с другой» или «Воображение у автора “Степки-Растрепки” – художественное, он нигде не переходит меры» [Блок: 271]).

Литература

Библиотека для чтения. 1857. Т. 146.

Блок А.А. Записные книжки (1901–1920). М., 1965.

Гофман Г. Степка-Растрепка. СПб., 1857.

Отечественные записки. 1856. Кн. 8.

Толь Ф.Г. Наша детская литература. СПб., 1862.

## **Вертикальные мифологические системы в цикле Н.В. Гоголя**

### **«Вечера на хуторе близ Диканьки»**

Павельева Анна Константиновна

Аспирантка Полтавского национального педагогического университета

имени В.Г. Короленко, Полтава, Украина

Вертикальная картина мира гоголевских повестей построена главным образом на двучленных и трехчленных мифологических системах земля – небо и вода или подземный мир/пекло – земля – небо. Чаще всего в цикле встречается двучленная вертикаль небо/земля. Небо в повестях Н.В. Гоголя не просто противопоставляется Земле по оси верх/низ. Это – «голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею», «необъятный небесный свод». В то же время Небо и Земля в повестях цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» являются воплощением мужского и женского начала. У Гоголя «голубой неизмеримый океан <...> заснул, весь потонувши в неге, обнимая и



сжимая прекрасную (землю – А.П.) в воздушных объятиях своих» [Гоголь: 14]. Однако Небо в гоголевских повестях выступает как мужское начало только тогда, когда воздушная стихия сливается с водной, то есть в роли Неба-Океана. Небо по отношению к Океану (воде) символизирует женское начало: «как бессильный старец, держал он (пруд – А.П.) в холодных объятиях своих далекое, темное небо, обсыпая ледяными поцелуями огненные звезды» [Там же: 57].

Вертикальная ось мира представлена в повестях Гоголя не только как противопоставление неба и земли, но как отражение неба в воде: «небо, его чистое зеркало – река в зеленых, гордо поднятых рамах...» [Там же: 14–15]; «небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы – все опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну» [Там же: 16]. Подобные противопоставления встречаются в ранней прозе Гоголя довольно часто. Например, в повести «Страшная месьть» Днепр и межгорные озера не просто отражают небо, но подчеркивают его глубину: «Горы те – не горы: подошвы у них нет, внизу их как и вверх, острая вершина, и под ними и над ними высокое небо <...> и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц» [Там же: 141]. Два океана – воздушный и водный – удлиняют вертикальную ось мира (обычно ограниченную в рамках «небо – земля») до бесконечности. Даже жаворонок у Гоголя дрожит «вверх только, в небесной глубине», а не высоте [Там же: 14].

В двучленной мифологической системе горы занимают промежуточное положение, являясь символом единения неба и земли. Таким образом, вырисовывается вертикаль небо–горы–земля/вода. Так, в повести «Страшная месьть» автор использует гиперболизированное описание Карпат. В данном произведении горы (как и лестница, река или Мировое Дерево) являются неким промежуточным звеном между верхом и низом (небом и землей): «не задорное ли море выбежало в бурю из широких берегов, вскинуло вихрем безобразные волны, и они, окаменев, остались недвижимы в воздухе? Не оборвались ли с неба тяжелые тучи и загромодили собою землю? ибо и на них такой же серый цвет, а белая верхушка блестит и искрится при солнце» [Там же: 166].

Примечательно, что повесть «Страшная месьть» имеет наиболее сложную пространственно-временную структуру. Здесь пространственная двухуровневая вертикаль (небо–земля) удлиняется и трансформируется в две четырехуровневые вертикали: небо–горы–земля/вода–«провалы» (в мифическом времени) и небо–горы–«провалы»–подземелье (в историческом времени). В мифологической картине мира эта вертикаль обычно имеет две оси: небо–земля и земля–«провалы». «...Есть между горами провал, в провале дна никто не видал; сколько от земли до неба, столько (от земли – А.П.) до дна того провала», – пишет Гоголь [Там же: 174]. В исторической картине мира четырехуровневая вертикаль состоит из осей небо–горы и горы–провалы–подземелье: «и донныне стоит на Карпате на коне дивный рыцарь, и видит, как в бездонном провале грызут мертвецы мертвеца, и чует, как лежащий под землею мертвец растет...» [Там же: 176].

В повести «Вечер накануне Ивана Купала» также можно обнаружить две демонические вертикали, которые являются своеобразной трансформацией модели Мирового Дерева. Петрусь спустился в глубокий яр, где «сундук стал уходить в землю, и все, чем далее, глубже, глубже; а позади его слышался хохот, более схожий с змеиным шипеньем» [Там же: 47]. Автор не случайно упоминает о «змеином шипении». В соответствии с мифологическими представлениями у корней Мирового Дерева обычно находится змей. Детали текста свидетельствуют о том, что клад находился в нижнем по отношению к человеческому миру пространстве, а Петрусь – в нижнем по отношению к верхнему (небесному) миру. Вторую демоническую вертикаль находим в конце повести. Гоголь пишет, что в развалившемся шинке «из закоптевшей трубы столбом валил дым и, поднявшись высоко, так, что посмотреть – шапка валилась, рассыпался горячими угольями по всей степи», а черт «так всхлипывал жалобно в своей конуре, что испуганные

гайвороны стаями подымались из ближнего дубового леса и с диким криком металась по небу [Там же: 53]. В мифологии птицы связаны с вершиной Мирового Дерева (у Гоголя – «гайвороны»), человек – со стволом (у Гоголя – «доброму человеку пройти нельзя было»), змей – с корнем (у Гоголя – черт, которого автор называет в своем цикле «искусителем рода людского»).

Итак, в цикле Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» изображены двух- (небо-земля), трех- (небо-земля-вода/подземелье) и четырехуровневые (небо–горы–земля/вода–«провалы») пространственные вертикали.

Литература

*Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. I. Вечера на хуторе близ Диканьки / Под. общ. ред. С.И. Машинского и М.Б. Храпченко. Примеч. А.В. Чичерина и Н.Л. Степанова. М., 1976.

**Ноябрьский номер журнала «Время» за 1861 год. Подробный анализ номера**

Першкина Анастасия Николаевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Нельзя сказать, что журнал братьев Достоевских «Время» не изучен и не описан. Есть как минимум солидная и масштабная работа Веры Нечаевой, а также книги Валерия Кирпотина. Но нам бы хотелось, во-первых, применить в рассмотрении журнального материала до этого не использовавшиеся методы. И Нечаева, и Кирпотин разбивали статьи по признаку освещения той или иной темы. В итоге собирался солидный список текстов, посвященных, например, крестьянскому вопросу или университетскому образованию, но без внимания со стороны исследователей оставались уникальные в своем роде статьи, украшавшие номера, но не подпадавшие под общие тематические обзоры. Нам бы хотелось попробовать описать каждый номер журнала, с тем чтобы дать его полную и исчерпывающую картину, не потеряв ни одной статьи.

Во-вторых, мы бы хотели опровергнуть один из основных тезисов наших предшественников о редакционной политике и работе редакции. Не раз утверждалось, что «Время» не действовало согласно единому плану. Редакцию составляли люди чужие друг другу и, главное, чуждые общему делу – «десятки лиц разного возраста и социального происхождения, разных специальностей и судеб» [Нечаева: 48]. Каждый писал, о чем хотел, а результаты трудов соединялись в номера – один причудливее и разрозненнее другого. Мы бы хотели подвергнуть сомнению справедливость этого суждения. В редакционной политике «Времени» существовали общие установки. Во-первых, были крупные вопросы, на обсуждении которых «Время» практически специализировалось. Например, крестьянский вопрос и особый его подпункт, важный для «Времени», – необходимость преодоления разрыва между образованной частью общества и народом, вопрос об образовании, вопрос об авторитетах. Во-вторых, имело место подчинение всего номера единой теме, или интонации, или формулировке определенной идеи. В-третьих, существовал институт взаимопомощи, взаимочитирования и взаимозащиты между авторами-сотрудниками «Времени» от нападков других журналов.

Подтвердить все сказанное нам бы хотелось на примере конкретного номера журнала. Мы взяли № 11 (ноябрь) за 1861 год. Выбор наш можно назвать произвольным, ибо мы убеждены, что выдвинутые нами тезисы всеобщие и доказуемы на любом номере, но в то же время каждый выпуск «Времени» интересен чем-либо, помимо указанных проявлений единодушия.

№ 11 получил цензурное разрешение 7 ноября 1861 г., а вышел из печати 30 ноября. Здесь так или иначе говорится обо всем, наиболее важном для «Времени»: об образовании, о крестьянском вопросе, об уважении / неуважении к авторитетам. Но, в принципе, в качестве центральной темы всего номера можно назвать «вопрос об университетах». «Со всех сторон, как водопад полились статьи об университетах. Кажется, нет журнала, газеты,

которые не заявили бы своего мнения об этом новом вопросе» [Достоевский: 76], – пишет Ф. Достоевский во второй части своей уже пятой статьи из ряда о русской литературе. Центральная статья номера – текст Ф.М. Достоевского, по крайней мере, потому, что дает наиболее полный обзор уже имеющихся мнений, высказанных в других изданиях («Ряд статей о русской литературе. Статья пятая. I. Последние литературные явления. Газета «День». II. Вопрос об университетах»), ее дополняет рецензия М. Владиславлева на «Историю английских университетов» В. Игнатовича, доказывающая, что английская система организации высшего образования не так хороша, как считают англomanы (прямой намек на «Русский вестник»): «Учреждения одного народа как-то слишком туго прививаются к другому, потому именно, что у всякого народа своя почва развития, и что растет на одной, то завянет после пересадки на другую». Кстати, эта же мысль практически в этих же словах высказывается и Достоевским. Есть еще третья статья на тему университетского образования – «Мысли по поводу современного движения в русском педагогическом мире» П. Казанцева, повторяющая в основных пунктах две предыдущие. Общий настрой этих трех статей подкрепляется текстом из раздела, который с самого открытия журнала концентрировал свое внимание на вопросах образования, – из «Наших домашних дел» Порецкого: третья часть раздела посвящена перечислению недавно открывшихся в России учебных заведений.

Особенно интересно в № 11 реализуется полемическая установка журнала. В первых номерах чувствовалась еще непроработанность стратегии: «Время» ввязывалось в полемику на стороне какого-нибудь из журналов и создавалось впечатление его мнимой солидарности с теми, кто на самом деле был редакции вовсе не близок. Но уже к середине 1861 г. «Время» втянулось в спорщичий процесс и теперь выступило против всех сразу. Примером этого может служить распределение сил и нападков как раз в одиннадцатом номере. В статье «История английских университетов» – достается «Русскому вестнику», в «Литературных законодателях» Н. Косица (Н. Страхов) разругивает «Современник», в анонимной рецензии на «Физиологию обыденной жизни. Соч. Г.Г. Льюиса» досталось даже «Отечественным запискам», а сам Достоевский достаточно жестко высказывается против славянофильского «Дня».

Помимо вопроса об образовании, в номере также и неизменно рассматриваются крестьянский вопрос и вопрос принятия или отторжения разного рода авторитетов.

#### Литература

Нечаева В.С. Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Время». 1861–1863. М., 1972.  
Достоевский Ф.М. Ряд статей о русской литературе. Статья пятая. I. Последние литературные явления. Газета «День». II. Вопрос об университетах // Время. 1861. № 11. С. 64–104.

### **Следы пушкинского влияния и попытки его устранить в элегиях Е.А. Боратынского (Две редакции «Признания»)**

Сабадаш Надежда Петровна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,  
Россия

Характерной чертой Е.А. Боратынского является постоянное возвращение к ранее написанным и уже изданным стихотворениям и их переработка. Одно из направлений переработки – стремление к расподоблению с произведениями Пушкина.

Один случай такого расподобления отмечался И.А. Пильщиковым и И.Г. Добродомовым. В поздней редакции стихотворения, впервые опубликованного в 1830 г. под названием «В Альбом отъезжающей» и помещенного в «Стихотворениях Евгения Боратынского» 1835 г. под заглавием «К.А. Свербеевой», опущенным оказывается словосочетание *прелесть кочевая* [Боратынский: 229]. Образ красавицы, сравниваемой с луной или со звездой, – поэтический штамп, однако именно Пушкин добавляет к нему эпитет *прелестная* в 7-й главе «Евгения Онегина», отрывки из которой

напечатаны в 1828 г.: *У ночи много звезд прелестных, // Красавиц много на Москве* [Добродомов, Пильщиков: 173]. Словосочетание *прелестная звезда* «в церковнославянском языке означало планету или метеор» [Виноградов: 182]. Во втором издании «Словаря Академии Российской» *звѣзда прелестная, звѣзда блудящая* определяются как *каждая из планет* («Словарь Академии Российской», 1809, ч. II, 829; цит. по [Добродомов, Пильщиков: 175]). Выстраивается цепочка синонимичных обозначений: *звезда прелестная, звезда блудящая, планета*. Т. о., Боратынский именно в соответствии с пушкинским *прелестная звезда* употребляет сочетание *прелесть кочевая*, а потом заменяет его на *милая звезда*, стремясь «вуалировать следы пушкинского влияния» [Там же: 177].

Возможны случаи, когда образ или эпитет подсказаны Пушкину Боратынским, который впоследствии убирает из поздних редакций словосочетание, использованное Пушкиным. В ранней редакции «Признания» (опубл. в 1824 г.) мы находим следующую характеристику героя: *Вѣрь, бѣденъ я одинъ: любви я знаю цѣну...* [Боратынский: 63]. Пушкин в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной...» (1826) использует тот же эпитет: *Для бедной, легковерной тени...* По замечанию И.М. Семенко, «эпитет *бедная* был подсказан Боратынским» [Семенко: 236]. Такой вывод автор делает на основе общего сопоставления стихотворений «Признание» и «Под небом голубым страны своей родной...». В поздней редакции «Признания», появившейся в «Стихотворениях Евгения Баратынского» 1835 г., стих оказывается измененным: *Вѣрь, жалокъ я одинъ...* [Боратынский: 62].

В дополнение к приведенным выше примерам, иллюстрирующим стремление Боратынского к освобождению в поздних редакциях от пушкинских образов и употреблений, можно указать на другие изменения в поздней редакции «Признания». Словосочетание *дѣтва простодушная* ранней редакции оказывается подмененным рядом эпитетов, характеризующих будущую подругу героя, в поздней редакции: *Невинной, преданной быть может лучшимъ снамъ...* [Там же: 62]. Такое же употребление ср. у Пушкина: *Как хитро в деве простодушной // Я грезы сердца возмущал!* («Сцена из Фауста», 1828). Тот же характер носит замена стиха ранней редакции «Признания» *Какъ я, безропотно покорствуя судьбинѣ* [Там же: 64], к которому можно привести параллель у Пушкина в стихотворении «Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало» (1814): *Но я, покорствуя судьбине...*; в послании «К Овидию» (1821): *Как ты, враждующей покорствуя судьбе...* В поздней редакции «Признания» данный стих был полностью опущен.

В качестве предположения можно высказать мысль о том, что Боратынский убирает стих из ранней редакции *Утихнуло волненіе страстей* [Там же: 63], переделывая «Признание» для издания 1835 г., тоже именно для того, чтобы дистанцироваться от Пушкина. Ср. похожую конструкцию у Пушкина: *Утихнет ли волненье жизни бурной?* («Кто видел край, где роскошью природы...», 1821). Однако стихотворение «Кто видел край, где роскошью природы...» при жизни Пушкина не печаталось, поэтому произведенное Боратынским опущение стиха можно также объяснить желанием в поздней редакции «Признания» убрать стершееся клише. Традиционный фразеологизм находим в стихотворениях К.Н. Батюшкова и П.А. Вяземского: *Когда страстей волненье // Уснет...* («Мои Пенаты: Послание к Жуковскому и Вяземскому», 1811); *Когда утихнут дни волненья...* («Когда? Когда?», 1815).

Еще одним примером переработки Боратынским поэтического штампа может служить противопоставление хрупкости человеческих чувств и силы судьбы в элегии «Признание»: *Не властны мы въ самихъ себѣ...* [Там же: 64]. Мысль о том, что человек бессилен перед лицом судьбы и должен ей подчиниться, высказывалась в поэзии еще в XVIII в., например, Карамзиным: *Не властны мы себя счастливыми творить...* («Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из Экклезиаста», 1796); *Полюбим, и в себе*

*не властны; // Умолкнет разум беспристрастный – // Лишь сердце будет говорить* («Надежда», 1796). Если герой Карамзина оказывается неспособным погасить в себе чувство, то герой Боратынского не волен в своем охлаждении. Похожий образ героя и конструкцию ср. у Пушкина в послании «Алексееву» (1821; опубл. в 1825 г.): *Их томный взор, приветный лепет // Уже не властны надо мной*. Та же идея о судьбе и времени, определяющих жизнь человека, выражена у Пушкина в другой ситуации. В стихотворении «В альбом Илличевскому» (1817; при жизни Пушкина не печаталось) герой тревожится о том, что после смерти его стихи будут забыты *здесьним светом*, и признает обреченность поэта: *Не властны мы в судьбе своей....* Сходство конструкций Боратынского и Пушкина, а также переосмысление традиционного образа позволяет отметить параллельное развитие взглядов обоих поэтов как на элегию, так и на поэтический язык.

Литература

Боратынский Е.А. Полное собрание сочинений и писем. М., 2002. Т. 2, Ч. 1.

Виноградов В.В. Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л., 1935.

Добродомов И.Г., Пильщиков И.А. Лексика и фразеология «Евгения Онегина»: Герменевтические очерки. М., 2008.

Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.

**Роман М.Ю. Лермонтова «Вадим» в свете готических традиций**

Сафронова Мария Михайловна

Студентка Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия

На раннее творчество М.Ю. Лермонтова заметное влияние оказывала готическая традиция. Именно она, как будет показано ниже, в значительной мере обусловила идейно-художественное своеобразие незаконченного романа «Вадим».

В своей работе мы будем опираться на труды В.Я. Малкиной, Н.А. Соловьевой и А.А. Поляковой, в которых описаны важнейшие черты готического канона. Исследователи отмечают в готическом романе важнейшую роль и острую постановку моральных проблем (в первую очередь это проблема добра и зла) и в связи с этим поляризацию героев, напряженный, сложный, исполненный драматических событий сюжет, своеобразную структуру художественного пространства.

В романе «Вадим» противостояние злого и доброго начал реализуется, главным образом, в образах Ольги и Вадима. Вадим – носитель дьявольского начала, а Ольга – идеальная героиня, сравнимая только с ангелом. Образ Вадима сложнее типического образа героя-злодея в готическом произведении, однако в описании его внешности и характера присутствуют все присущие такому герою черты. Внешность Вадима необычная, запоминающаяся, она внушает окружающим чувство страха и свидетельствует о напряженной и трагической внутренней жизни героя: *он был горбат и кривоног <...> лицо его было длинно, смугло; прямой нос, курчавые волосы; широкий лоб его был желт как лоб ученого, мрачен как облако, покрывающее солнце в день бури; синяя жила пересекала его неправильные морщины; губы, тонкие, бледные, были растягиваемы каким-то судорожным движением, и в глазах блистала целая будущность* [Лермонтов: 217]. У него страшный, пронзительный взгляд, в минуты внутреннего напряжения его вид ужасен: *Вадим дико захохотал и, стараясь умолкнуть, укусил нижнюю губу свою, так крепко, что кровь потекла; он похож был в это мгновенье на вампира, глядящего на издыхающую жертву* [Лермонтов: 237].

Описание внешности Ольги также подчинено задаче создания необычного, исключительного, однако (в отличие от Вадима) положительного образа. Она настолько красива, насколько уродлив ее брат: *это лицо было одно из тех, какие мы видим во сне редко, а наяву почти никогда* [Лермонтов: 220]. Одухотворенное выражение ее лица отражает благородную душу, чистые порывы сердца.

Сюжетообразующими в готическом романе являются такие ситуации, как преступление – обязательно тайное и совершенное в прошлом, и скрытое опять-таки в прошлом проклятие. В «Вадиме» эти ситуации присутствуют. Тайной для молодых героев произведения, Юрия и Ольги, является то, что между их родителями, когда-то друзьями, возникла смертная вражда, было совершено преступление. Отец Юрия, Борис Петрович Палицын, обманым путем отнял имение у своего соседа, что и послужило причиной смерти отца Ольги и Вадима. Палицын взял на воспитание к себе еще совсем маленькую Ольгу из корыстных целей. Скрывая ее происхождение, он воспитал ее как рабу и теперь *в мыслях готовил ее для постыдных удовольствий* [Лермонтов: 227]. Разоренный умирающий друг проклял всю семью Палицыных: *его проклятие живо, живо и каждый год все больше окружает своею тенью семейство злодея* [Лермонтов: 226]. Жизнь семьи Палицыных, равно, как и жизнь Вадима и Ольги, оказывается во власти непреодолимого рока: брат и сестра обязаны отомстить, а Палицыны должны погибнуть. Предрешая смерть Юрия Палицына, Вадим говорит: *помни последние слова мои: они стоят всех пророчеств ... я говорю тебе: он погибнет* [Лермонтов: 277].

Роковая предопределенность обуславливает все стороны жизни героев, что раскрывается в мотивах трагической любви, преследования, заключения.

Изображая запретную, болезненную любовь Вадима к сестре, Лермонтов вводит нередко встречающийся в готическом романе мотив инцеста. Чистая и пылкая любовь Ольги и Юрия также оказывается под запретом, она обречена, так как молодые люди являются детьми родителей-врагов.

Мотивы преследования и заключения определяют особенности пространственных образов, которые создаются в «Вадиме» в соответствии с традицией готического романа.

Местом жизни или, точнее, заключения Ольги является старинный дом Бориса Петровича Палицына, который даже в мирное время казался несколько зловещим: *раскрашенные резные ставни, колеблемые ветром, стучали и скрипели, качаясь на ржавых петлях* [Лермонтов: 224]. Во время пугачевского бунта вид жилища барина внушает страх: *он был темен... ни в одном окне не мелькала свечка, как будто все его жители отправились в дальнюю дорогу* [Лермонтов: 273]. С мотивом заключения связано также описание монастыря, в котором, словно в тюрьме, провел несколько лет после смерти отца Вадим: *ужасно сидеть в белой клетке из кирпичей <...> не видать ясное солнце иначе, как сквозь длинное решетчатое окно* [Лермонтов: 238].

Мотив преследования раскрывается в теме истребления барских семей, в том числе семьи Палицыных, во время пугачевского восстания. Спасаясь от неминуемой смерти, Борис Петрович Палицын, Юрий и Ольга прячутся в пещере «Чертово логовище», о которой ходят ужасающие слухи. Лермонтов создает здесь готический топос – углубляющуюся структуру темных подземелий-лабиринтов и тайных ходов пещеры, пробираться по которым очень опасно. Мы наблюдаем своеобразное сворачивание пространства, которое завершается тупиком – замкнутым пространством.

Сложное построение пространства (лабиринт, который не имеет выхода) соответствует построению сюжета, который характеризуется стремительной сменой событий, неожиданными совпадениями и роковой предопределенностью.

Таким образом, можно утверждать, что роман М.Ю. Лермонтова «Вадим» ориентирован на готическую традицию.

Литература

Лермонтов М.Ю. Проза. Избранное. М., 1979.

**«Соборяне» Н.С. Лескова: символика света  
в контексте древнерусской житийной литературы**

Скачкова Надежда Александровна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,  
Россия

Хроника Н.С. Лескова «Соборяне» часто соотносится с древнерусской книжностью в таких аспектах, как образность, язык, иногда жанр. Между тем представляется существенным и обращение Лескова к характерной древнерусской символической системе (символам змеи, птицы, пчелы, источника, света, дождя, голубя (и голубицы), дома и домостроительства, засухи, корабля, грозы и грома, семени и сеяния семян, орла, посоха (трости), розы, лилии). Возникновение таких символов в тексте хроники обусловлено, помимо потребности провести определенные параллели с древнерусской литературой, связью со средневековым миропониманием – символическим в своей основе, поскольку оно воспринимает мир в его предметности и событийности как набор символов, призванных проводить вертикаль от земного и временного к вечному.

Наиболее развита в «Соборянах» символика света. В Библии свет – «эмблема знания, чистоты жизни, святости и радости и т.п.» [Никифор: 804]. Эти значения реализуются в хронике вполне последовательно. В дневниковой записи Туберозова на праздник Преображения свет знаменует, с одной стороны, божественную славу, с другой – идею святости как изменения и просвещения человека. Свет же в роли символического атрибута святости – житийный топос. В «Соборянах» свет присущ Туберозову (также символом святости по отношению к Туберозову служит огонь, уголь – горение души: «Согреть меня может иной уголь, горящий во мне самом» [Лесков: 366]), Ахилле, Пизонскому, Захарии. Со светом сопряжена тема разума, разумения: глаза протопопа «всю жизнь свою не теряли способности *освещаться присутствием разума*» (курсив здесь и ниже мой. – Н.С.); и далее: «В эти глаза глядела прямая и честная душа протопопа Савелия, которую он, в своем христианском уповании, верил быти бессмертною» [Лесков: 4]. Слово «разум» здесь употреблено в смысле, который оно имеет в религиозной сфере и который характерен для средневековья, – не интеллектуальное познание, образованность, осведомленность или не просто разумность, а познание Бога и божественной воли, широта духовного взора, способность разуметь Писание и толковать его (вспомним проповеднический дар Туберозова), внутренняя просветленность, «богоразумие». Тема святости, вводимая символом света, возникает и как момент *прихода* к святости, обращения грешника: «В торжественной тишине полуночи, на белом, освещенном луною пустом огороде, начались один за другим его (Ахиллы. – Н.С.) мерно повторяющиеся поклоны горячим челом до холодного снега, и полились широкие вздохи с сладостным воплем молитвы» [Лесков: 504].

Житие часто обращается к световой символической системе при описании кончины святого: смерть показывается давно желанным отходом от мира сего и водворением в «небесном отечестве», поэтому она вызывает умиление и радость святого, а свет является знаменем приближающегося в эту минуту к земле неба. В «Соборянах» подобным образом изображается смерть Савелия, точнее – время сразу после смерти, когда Ахилла читает над ним Евангелие. Кульминация этой сцены приходится на утро, по прошествии ночи: «... На небе блеснула бледною янтарною чертой заря» [Лесков: 516]; «увидя эту зарю, дьякон вздохнул и отошел от аналоя к гробу», и теперь он вопрошает покойника: «Где твое *огнеустое* слово?» [Лесков: 517]; конец эпизода: «Красный огонь погребальных свеч исчезает в лучах восходящего солнца» [Лесков: 519]. Свет в древнерусской литературе сопровождает видения, явления святых – т.е. эпизоды, когда происходит прорыв в мир иной, слышится голос царства света. Светом облечено видение Ахиллы, где ему представился Савелий в небесном чертоге: «В ярко освещенном храме, за престолом, в светлой праздничной ризе и в высокой фиолетовой камилавке стоит Савелий и круглым полным голосом, выпуская как шар каждое слово, читает: “В начале бе Слово и Слово бе

к Богу и Бог бе Слово”» [Лесков: 518]; предсмертное видение Натальи Николаевны, где «престол до самого неба и весь сияет огнями» [Лесков: 470]. Мысль о царстве света, царстве правды выражает хилиастические чаяния Лескова, ожидание преображенного мира.

Свет может быть ложным, обманчивым, и тогда он противоположен идее святости, божественности, просветления; такой свет изменчив и чрезмерен: почтмейстерша, прочитавшая льстивое письмо Термосесова, «сияла и брызгала лучами восторга» [Лесков: 380]; в глазах отуманенного горячкой Ахиллы «Данилка <...> становится то жарко-золотым, то белым серебряным, то огненным, таким, что на него смотреть больно, то совсем стухнет, и нет его, а меж тем он тут» [Лесков: 565]; Ахилла во сне проникает «в своей желтой нанковой рясе в такой светозарный чертог, сияние которого так нестерпимо ослепляет его, что он даже и не рад уже, что сюда забрался» [Лесков: 424]. В качестве сравнения можно вспомнить древнерусское описание ослепляющего бесовского света из сюжета об Исакии Печерском, который поклонился сатане, принявшему ложный облик Христа. Свету (святости, божественности) у Лескова противостоит и прямой его антоним – тьма (метафизическое зло). Ахилла предается соблазну и сомнению, высказав желание стать Каином, *ночью* (ночь – тьма греховная). Мотивы тьмы сопутствуют портрету Термосесова («лицом темны» бесы в Древней Руси).

Наконец, символ света может возникать в форме каламбура; однако словесный каламбур вовсе не влечет за собой обязательной семантики искажения, обманчивости или иронии: «Вспомяну вам слова *светского*, но *светлого* писателя господина Татищева» [Лесков: 50–51]. В этом случае каламбур – явление исключительно языка (как формы), входящее в общую систему неожиданного совмещения разноплановых слов и понятий, лингвистической игры в хронике.

#### Литература

Лесков Н.С. Соборяне. Хроника. М., 2005.

Никифор (Баженов), архим. Библийская энциклопедия. М., 2006.

### Авантюрное начало в романе «Подросток» Ф.М. Достоевского

Согрина Василиса Васильевна

Студентка Пермского государственного университета имени А.М. Горького, Пермь, Россия

Отечественные литературоведы в романах Достоевского выделяют черты социально-психологического, семейного, детективного и, в том числе, европейского авантюрного романа. Как считает Л.П. Гроссман, «традиционные узоры европейского романа приключений не раз послужили Достоевскому эскизными образцами» [Гроссман 1925: 53].

На наш взгляд, авантюренность в романе Достоевского воплощается через специфическую формульность, которая проявляется в широком использовании повествовательных приемов, сюжетных схем, свойственных массовой литературе. В ходе работы над романом «Подросток» Достоевский, как нам представляется, ориентировался на авантюрные формулы, характерные для романа Эжена Сю «Парижские тайны».

Увлекательный приключенческий сюжет, нередко встречающийся в социально-авантюрных романах того времени (Эжен Сю, Всеволод Крестовский и др.), складывается из ряда устойчивых мотивов: роковая тайна, роковая дата (19 сентября в романе «Подросток», 13 января в романе «Парижские тайны»), поиск, обретение и кража тайного документа, катастрофическая развязка. В социально-авантюрном романе функцию тайного документа выполняет анонимное письмо, компрометирующее героя, вексель на большую сумму, фальшивый вексель (и даже номер журнала «Колокол», намеренно подброшенный в дом «жертвы» интриги). В романе «Парижские тайны» нотариус Жак Ферран, мошенник и скупец, весьма искусно пользуясь своим званием и доверием людей, доводит их до полной нищеты (семья Морелей, де Фермон), но и он впоследствии



оказывается жертвой шантажа. Обретение рокового документа-улики сопряжено, согласно формульности, с рядом сюжетных элементов, таких как шантаж, угрозы и покушение на жизнь героя. Формульным является и образ благородного мошенника (Тришатов в «Подростке», Поножовщик в «Парижских тайнах»), который становится помощником героя.

Наиболее интересным в «Подростке» в этой связи представляется сюжет, связанный с таинственным документом, решающим судьбу роковой красавицы Катерины Николаевны Ахмаковой. В романе Достоевского «действие несетя стремительно и приводит к экстравагантному финалу, с головокружительной сменой потрясающих событий, с наглым вымогательством Ламберта, обмороком Ахмаковой, покушением Версилова на убийство шантажиста, с попыткой застрелить героиню, с внезапным сумасшествием героя, револьвером, ранами, кровью, дракой, плевком в лицо» [Гроссман 1965: 510].

Необходимо отметить, что в поэтике Достоевского формулы «авантюрного» приобретают особое художественное переосмысление. Так, «тайный документ» здесь – не только орудие интриги: попадая в руки Аркадия, он становится важной психологической деталью, своеобразным катализатором нравственных переживаний героя. Пленительное сознание того, что он, подросток, является «властелином и господином даже чужих судеб, да еще чьих» завладело им, и «во сне душа сама все представила и выложила, что было в сердце, в совершенной точности и в самой полной картине и – в пророческой форме» [Достоевский: 419]. Сны-пророчества героя, предвещающие ряд значимых событий, становятся ключевыми в сюжетосложении романа «Подросток»; «фатум», «фатальное» проходят сквозь повествование лейтмотивом.

«Злодей» Ламберт оказывается участником «шайки мелких пройдох», которая имеет свои аналоги в авантюрном романе «Петербургские трущобы» («Ковровская группа»: капитан Ковров, Бодлевский, баронесса фон Деринг, граф Каллаш). «Главный характер их приемов состоял в том, чтоб разузнать кой-какие секреты людей, иногда честнейших и довольно высокопоставленных; затем они являлись к этим лицам и грозили обнаружить документы (которых иногда совсем у них не было) и за молчание требовали выкуп» [Достоевский: 441].

В романе можно условно выделить три временных пласта, связанных с тремя встречами Аркадия с Ламбертом: 1) Детство Подростка, история его воспитания в пансионе Тушара, где он впервые знакомится с Ламбертом; 2) Пребывание в гимназии, неожиданная встреча с Ламбертом (об этом читатель узнает из рассказа Подростка); 3) Его «вступление на поприще», приезд в Петербург и последняя, роковая, встреча с Ламбертом. Когда герой находится в бреду, в лихорадке, появляется Ламберт-спаситель. Сюжет романа характеризуется хронологическим смещением событий: сон, вмещающий временной отрезок из жизни Подростка в пансионе Тушара, неожиданно переходит в реальное время. Во втором сне Аркадия наиболее полно раскрывается образ Ламберта-искусителя.

Об истории детства Ламберта, содержащей элементы социального мелодраматизма, читатель узнает из воспоминаний Аркадия (сюжет с аббатом Ригго). Этого достаточно для представления о формировании характера Ламберта. С детства его окружало все низкое, гадкое – отсюда разговоры с Аркадием на «гадкие» темы, склонность к преступлению, жестокости (не случайно рядом с образом Ламберта появляются такие детали, как манежный хлыст, ружье, револьвер, нож). Символичной становится сцена выстрела в канарейку, привязанную к ветке.

В поэтике Достоевского (в отличие от романов Э. Сю, В. Крестовского) формульность приобретает особый, усложненный, характер: структура романа «Подросток» совмещает нескольких временных пластов и усложняется темой рока, судьбы. Важную функцию в построении сюжета выполняют пророческие сны героя. Авантюрный сюжет всецело подчинен раскрытию отношений между героями, образы

которых далеко неоднозначны. Кроме этого, важно подчеркнуть идейно-философскую направленность романа, служащую содержательным наполнением сюжетной схемы.

Литература

Гроссман Л.П. Достоевский. М., 1965.

Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М., 1925.

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 8.

**Изображение «прекрасной еврейки»  
в дореволюционном русском литературном филосемитизме**

Тук Кристофер Джон

Аспирант Университетского колледжа Лондона (UCL), Лондон, Англия

Тема филосемитизма в дореволюционной русской литературе мало изучена. Больше внимания уделялось феномену русского антисемитизма, а также типичному отрицательному образу еврейского мужчины, например в работах Дудакова и Левитиной. Однако в русской литературе существует и традиция филосемитизма, в которой главным положительным прототипом часто являлся образ женщины-еврейки.

Положительное изображение евреев и евреек встречается в произведениях с библейской основой начала девятнадцатого века [Kunitz: 185]. Библейский контекст создает привлекательный образ еврейских персонажей и спасает их от предрассудков. Однако показательно, что в других пьесах этого периода, основанных на библейских историях, например в «Хевери» (1837) В.И. Соколовского, еврейские мужчины наделены такими стереотипными отрицательными чертами, свойственными евреям, как, например, жадность и злобная хитрость, тогда как еврейская женщина представлена стремящейся к идеалам, близким к христианским, например, любви ко всему человечеству.

Сафран показывает, что в русской литературе девятнадцатого века евреи мужского пола часто изображались как неискренние выкреды [Safran: 16]. Идея, отчасти заимствованная из западноевропейской литературы, что еврейские женщины душевно ближе к христианству, чем еврейские мужчины, играет важную роль в изображении еврейки в дореволюционной русской литературе. Героиня пьесы И.И. Лажечникова «Вся беда от стыда» (1858) еврейского происхождения, но воспитана в христианской семье и служит примером идеальной христианки для своего отца. Однако полностью избавиться от стыда за свое происхождение она сможет только после того, как ее настоящий отец примет христианство.

Образ еврейки во многих произведениях этого периода определяет границы толерантности по отношению к евреям: ненавидеть их за их происхождение нельзя, но полное принятие их возможно только при условии, что они примут христианство и ассимилируются с русским обществом. На основе этой пьесы и других произведений русской литературы девятнадцатого века можно заключить, что, хотя в принципе все евреи могут достичь уважения и любви русского общества, еврейская девушка на это более способна, чем еврейский мужчина.

Как и в пьесе Лажечникова, так и в более знаменитых произведениях, например, «Несчастная» (1869) И.С. Тургенева и «Иванов» (1887) А.П. Чехова, еврейка фигурирует в роли страстной, любящей натуры и чистой жертвы. Даже когда автор не акцентирует внимание на еврейском происхождении своей героини, читатель испытывает сочувствие к ней как принадлежащей к «гонимому племени». Однако до какой степени эти произведения вызывают симпатию к еврейству в целом – вопрос спорный. В «Несчастной» и «Иванове» изображается только еврейская девушка, еврейских персонажей мужского пола для сравнения в них нет.

Одним из центральных и самых проблематичных аспектов изображения типичной еврейки в дореволюционной русской литературе является ее красота. Красота еврейки подчеркивается и даже помогает объяснить ее близость к христианству или присутствие в ней «христианских» черт: физическая красота свидетельствует о красоте души. Но из-за

этой чистой и поэтому страдающей души эта прекрасная внешность ассоциируется с несчастливой судьбой еврейки. Более того, так как эта красота именно женская, эти положительные черты связываются только с еврейскими женщинами: это ослабляет потенциальный филосемитский эффект таких произведений. Например, в рассказе «Жидовка» (1904) А.И. Куприна герой, Кашинцев, превозносит еврейскую женскую красоту, наделяя ее силой, помогающей еврейскому народу преодолевать свою слабость и на протяжении столетий переносить изгнание, бесправие и насилие. Кроме того, в этой красоте, по мнению героя, сохраняются черты не только героинь Ветхого завета, но и Богородицы. Однако, тогда как для него еврейские женщины – носители древней святости, способствующие бессмертию своей расы, еврейские мужчины, несмотря на свое бывшее величие – слабые плуты, которые оставались в живых только благодаря своей хитрости и, самое главное, божественной силе их соплеменниц. Часто в дореволюционной литературе красота служит критерием разделения высокой нравственности еврейской женщины и моральной низости еврейского мужчины.

В своей пьесе «Еврей» (1904) Е.Н. Чириков (1864–1932) наделяет героиню всеми стереотипными еврейскими чертами, что делает ее центром для обсуждения еврейской темы, подчеркивая проблемы антисемитизма в российском обществе и пассивности либералов. Враждебное отношение части еврейского населения к русским объясняется ненавистью к евреям, распространенной в стране. Эта же русская ненависть приводит к смерти героини: она совершает самоубийство, когда погромщики собираются ее изнасиловать. Трагический финал очень характерен для подобных произведений и создает трагический образ женщины-еврейки, который позволяет ей сформировать почву для филосемитизма в русской литературе. За трагическим изображением этой фигуры может скрываться если и не авторский пессимизм, то точно его незнание, как решить еврейский вопрос.

На основе рассмотренных выше произведений можно сделать заключение, что, хотя красота еврейской женщины в дореволюционной литературе вызывала симпатию, но авторским филосемитским целям мешали сентиментальность, неверие в лучшую судьбу евреев и склонность к изображению стереотипных еврейских черт. Более того, часто симпатия и расположенность к евреям ограничивалась образом женщины-еврейки, в то время как еврейские мужчины все еще часто воспринимались эксплуататорами и крайне религиозными фанатиками без надежды на спасение.

Литература

Дудаков С.Ю. История одного мифа. М., 1993.

Левитина В.Б. Русский театр и евреи. Иерусалим, 1988.

Gabriella S. Rewriting the Jew. Stanford, 2000.

Kunitz J. Russian Literature and the Jew. New York, 1929.

## **К вопросу о влиянии декламации на стих: метрический казус в стихах Н.П. Огарева**

Успенский Павел Федорович

Студент Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,  
Россия

В нерифмованных стихах Н.П. Огарева, написанных 5-стопным ямбом с чередованием мужской и женской клаузулы, иногда возникает следующий эффект: в строке появляется дактилическая клаузула. Дактилическое окончание превращает 5-стопную строку в 4-стопную, что нарушает размер стихотворения. Если бы такое явление было системным и задавалось с самого начала стихотворения, мы могли бы говорить о своеобразном ритме стихотворения, однако в стихах Огарева подобный эффект возникает случайно. Приведем несколько примеров, выделяя курсивом описанное явление:

Она сидела близ меня. Невольно

Встречались наши взоры, *трепетно*

Касались друг друга наши руки... [Огарев: 57];

Так ваша жизнь текла обыкновенно,  
 Привычной колеей, *которая*... [Там же: 98];  
 И там сажусь пред ликом *мраморным*,  
 И молча созерцаю в обожанье... [Там же: 101].

Как объяснить подобное явление? Теоретически, мы могли бы говорить о том, что Огарев не владеет стихотворной техникой. Подобное суждение, однако, является, во-первых, субъективным и, во-вторых, слишком простым. На наш взгляд, данный эффект объясняется поэтической декламацией.

Известно, что поэты читают стихи не так, как, например, актеры. Множество звукозаписей, сделанных в XX в., показывают, что авторы читают свои стихи нараспев, прежде всего выделяя ритм стихотворения и часто растягивая слова. При таком чтении отсутствуют какие-либо интонации и очень редко встречаются смысловые выделения, а после конца строки всегда делается пауза. Важно отметить, что, читая стихи таким образом, поэт часто подчеркивает ударения на ударных стопах. Подобную манеру произнесения стихов можно охарактеризовать как *монотонную* или *невучую* декламацию. Подробное описание такой манеры чтения см. [Эйхенбаум: 512–541].

Существует множество мемуарных свидетельств о том, что именно так многие поэты читали стихи в XX в. Однако с XIX в. все обстоит не так просто. К сожалению, нам не известно, как читал стихи сам Огарев, но некоторые свидетельства о поэтической декламации в XIX в. все же есть. Д.С. Мережковский, знавший в молодости Я. Полонского, утверждал, что поэт читал стихи «напевно». Полонский говорил Мережковскому, что так читал стихи и Тютчев, а сама традиция идет от Пушкина [Берберова: 80–81]. То, что Пушкин читал стихи монотонно, подтверждается свидетельством О. Смирновой [Эйхенбаум: 528]. Если рассматривать время, более близкое к Огареву, то можно вспомнить мнение современников о чтении Некрасова: с их точки зрения, он читал стихи «замогильным» или «гробовым» голосом [Жданов: 310]. В данном случае имеется в виду все та же монотонная декламация. Ценным является и свидетельство поэта XIX в. В своих воспоминаниях Фет пишет о том, как он с Аполлоном Григорьевым целый вечер «завывал», читая стихи Бенедиктова [Фет: 138].

Подобные упоминания о чтении стихов позволяют сделать вывод, что рассматриваемая традиция существовала в XIX в. По словам Полонского, «пение это было тогда чем-то почти обязательным для поэтов» [Берберова: 80]. Вероятнее всего, именно так читал стихи и Огарев.

Декламация, на наш взгляд, объясняет метрический эффект в стихах Огарева. Если поэт читал стихи нараспев, то он растягивал каждую строку и, подчеркивая ритм, выделял ударения на ударных стопах. В цитируемых выше строках, там, где мы сейчас видим дактилическую клаузулу, Огарев делал дополнительное ударение, которое при монотонном чтении не являлось ошибкой: «Встречались наши взоры, *трéпетно*». Здесь на «е» падает основное ударение, а на «о» – дополнительное, необходимое для сохранения размера. Дактилическая клаузула при устном исполнении превращается в мужскую, и размер не нарушается. Понимая, что на письме подобный эффект описать трудно, приведем аналогию: в разговорной речи слово «университет» мы произносим с одним ударением на последнем слоге. Диктор в метро, произнося название станции, делает в слове дополнительное ударение на первом слоге: «университéт». Подобное происходит в стихах Огарева.

Поэт, ориентируясь на устное исполнение текста, не нарушал размера, как это представляется нам сейчас, а экспериментировал с ним. Однако подобное новаторство не увенчалось успехом, поскольку оно было рассчитано только на декламацию, а далеко не все читатели произносят вслух то, что они читают; если же и произносят, то редко так монотонно, как поэты. Сам Огарев, как будто понимая это, в одном стихе помогает читателю и ставит ударение: «И дождь все лил, и было холодно» [Огарев: 104].

Таким образом, декламация позволяет нам объяснить то, что кажется нарушением поэтической техники. В ее свете «эффект Огарева» представляется не неумением владеть стихом, а достаточно смелым новаторским экспериментом, который не прижился в русской поэзии.

Литература

*Берберова Н.Н.* Курсив мой. Автобиография. М., 2009.

*Жданов В.Г.* Некрасов. М., 1971.

*Огарев Н.П.* Избранное. М., 1983.

*Фет А.А.* Воспоминания. М., 1983.

*Эйхенбаум Б.М.* О камерной декламации // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С. 512–541.

**Комедия А. Н. Островского «Волки и овцы»  
в свете традиций европейского плутовского романа**

Шанина Дарья Станиславовна

Студентка Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова,  
Кострома, Россия

Комедия «Волки и овцы» стоит в ряду сравнительно поздних произведений Островского. Премьера комедии состоялась 8 декабря 1875 года на сцене Александринского театра. Театральная критика, несмотря на сценический успех комедии, продолжала писать об упадке таланта драматурга. На наш взгляд, критики не оценили новаторство драматурга, создавшего принципиально новую драматическую форму, опирающуюся на традиции европейского плутовского романа, – пикарескную комедию.

Следуя эстетическим и культурным потребностям европеизирующегося русского общества, А.Н. Островский обращается к опыту и традициям европейской драматургии, в частности – французской. На наш взгляд, в пьесе «Волки и овцы» можно найти следы влияния Лесажа, французского драматурга конца XVII – начала XVIII века, в частности – его комедии «Тюркаре». На связь творчества Островского и Лесажа указывал Э. Краг в статье «Островский и Лесаж»: «...в ноябрьской книжке «Вестника Европы» за 1874 г. была опубликована комедия Лесажа «Тюркаре» в переводе С. Б<оборыкиной>. Вряд ли подлежит сомнению, что Островский, столь интересовавшийся французским театром, познакомился с этой пьесой» [Краг: 413]. Вероятно, драматург прочел эту пьесу в конце 1874 или в начале 1875 года. Первое произведение, которое он написал после этого, – комедия «Волки и овцы». В обеих пьесах главные лица – молодая вдова, унаследовавшая состояние от недавно умершего мужа, и ее возлюбленный, плут и обманщик. Нас интересует, что сделал Островский из сюжета, который он нашел у Лесажа, как он его преобразовал и что изменил. Необходимо подчеркнуть, что в своем творчестве Лесаж преобразует художественный опыт испанского плутовского романа. Л. Пинский в своей статье «Испанский плутовской роман и барокко» выделяет следующие черты плутовского романа: «...1) мемуарная, как бы документальная форма; 2) безыскусная хронологическая последовательность событий; 3) герой, меняющий занятия, но чаще всего слуга у разных хозяев; 4) сатирический тон, разоблачение общества через восприятие слуги; 5) комизм порочного, низменного, часто “физиологического”; 6) превратная судьба героя, беспомощно плывущего по “реке жизни” [Пинский: 135].

Следуя традициям плутовского романа, ставшего элементарным откликом искусства на реальные современные факты, Лесаж в своей комедии стремится к изображению точной жизненной правды и персонажей, впитавших в себя черты времени. Комедия «Волки и овцы» – это тоже своего рода «отклик» Островского на современную ему действительность, поэтому драматург вводит в свою пьесу историческое время и пространство. Но, в отличие от Лесажа, центр тяжести в пьесе Островского смещен от общественной сатиры к изображению нравов.

Как и в плутовском романе, композиция «Тюркаре» – серия нанизываемых друг на друга эпизодов, в которых показаны плутни героев. Такова композиция и пьесы

Островского. И у Лесажа, и у Островского отчетливо просматривается ось, вокруг которой кружатся, как в хороводе, все персонажи: эта ось – деньги.

Традиционно в плутовском романе главный герой – «ловкий пройдоха, мошенник, авантюрист (пикаро), большей частью выходец из низов общества или представитель обнищавшего деклассированного дворянства» [Краткая литературная энциклопедия: 806–807]. Лесаж, нарушая традиции плутовского романа, выводит на сцену не одного плута или плутовку, а целую галерею обманщиков и ловкачей. В комедии Островского героев-пикаро тоже немало. Однако Островский, в отличие от Лесажа, у которого представлены классические пикаро и пикарессы, трансформирует образ пикаро: Василий Иванович Беркутов – новая разновидность плутовского героя. В традиционном плутовском романе «...герой становится пикаро, подчиняясь воздействию среды, но не столько под влиянием примера или чьих-то уговоров... сколько в силу воздействия материальных условий, нужды, голода» [Мелетинский: 233]. Отнюдь не нужда и не тяжелые жизненные невзгоды, а жадность и корыстный расчет заставляют Беркутова плутовать, чтобы заполучить имение Евлампии Николаевны.

Как Лесаж, так и Островский выводит на сцену женщин-плутовок. Баронесса и ее субретка Лизетта, расчетливые и бессердечные, занимаются плутовством по привычке. Мурзавецкая Островского – плутовка по призванию, находящая прелесть в своем плутовстве. Глафира – скорее банальная авантюристка, усвоившая уроки, преподанные Мурзавецкой. В своей комедии Островский отказывается от героя-пикаро, человека низкого социального происхождения, и заменяет на героя благородного. Вероятно, драматурга интересует нравственный облик помещного дворянства, его личностный потенциал в пореформенный период. В конце пьесы Беркутов торжествует. Такой финал значительно меняет смысл комедии Островского по сравнению с комедией Лесажа. Благодаря Беркутову, в «...губернском обществе восстанавливается “гармония”, поколебавшаяся было из-за уголовной авантюры» [Журавлева: 179]. Напротив, в комедии Лесажа Тюркаре арестован, но кавалер и баронесса все равно остаются ни с чем.

У Лесажа «плут хитростью обманывает других, отнимая у них добычу или превращая их самих в добычу, но иногда он и сам попадает впросак, делается жертвой хитрых проделок своих врагов или соперников» [Мелетинский: 228]. В комедии Лесажа всех обманул Фронтен, а Тюркаре превращается в добычу. В пьесе Островского интриги Беркутова превращают Мурзавецкую, Чугунова, Горецкого из «волков» в «овец».

#### Литература

*Краг Э.* Островский и Лесаж // Проблемы современной филологии: сборник статей к 70-летию академика В.В. Виноградова. М., 1965.

*Пинский Л.* Испанский плутовской роман и барокко // Вопросы литературы. 1962. № 7. С.133–138.

*Журавлева А.И.* Островский-комедиограф. М., 1981.

Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т. 5.

*Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.