

**«Невозможность возможности» в романе М.Ю. Лермонтова  
«Герой нашего времени»**

Аксёнова Полина Анатольевна

*Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия*

Лермонтов принадлежит к числу тех русских писателей, творчество которых являет собой синтез художественного и философского познания и отражения действительности. Если пользоваться определением Белинского, который указал, что суть творчества Лермонтова состоит в «постановке и решении нравственных вопросов о судьбах и правах человеческой личности» [Белинский: 525], то можно сразу же указать на центральную дилемму, волновавшую Лермонтова-философа, – судьба и свобода. Таким образом, лермонтовская философия как философия существования и в онтологическом, и в теософском аспектах направлена на экзистенциальное познание смысла и границ человеческой свободы.

Философия существования или экзистенциализм рассматривает человека как уникальное духовное существо, способное к выбору собственной судьбы. В этом плане интересна экзистенциалистская теория «проекта»: человек есть не что иное, как собственный замысел. Его существование дано как возможность постоянно превосходить себя, выходить за собственные пределы, трансцендировать. Для человека характерны вечный поиск, неудовлетворённость, жажда нового, – поэтому он «ускользает» от настоящего, проектируя себя в будущее. В результате он отвлекается от реальности, которая его не удовлетворяет, то есть повергает её в небытие; при этом он мыслит идеальную ситуацию как небытие в настоящем. Действующей причиной оказывается не то, что есть в действительности, а то, чего ещё нет, что выступает только в качестве возможности. Человек обладает свободой выбора, которая является условием для действия. Действовать означает действовать намеренно (интенционально). Следовательно, человек должен, во-первых, осознавать, что ситуация может быть изменена, а, во-вторых, что он сам – тот, кто в силах её изменить. Фундаментальный выбор индивид совершает сам, один, и несет за него ответственность, поэтому он, по словам Сартра, «осуждён быть свободным» [Сартр 1994: 443].

Центральные вопросы экзистенциализма необычайно созвучны с проблемой поиска смысла жизни Печориным в «Герое нашего времени». Печорин пытается решить главные для себя вопросы: «зачем я жил, для какой цели я родился?» [Лермонтов: 310], есть ли предопределение, или жизнь – результат свободного выбора. Эти фундаментальные вопросы человеческого существования носят надиндивидуальный и вневременной характер и по-разному решаются в разное время. Культурные традиции, в которых развивается личность, определяют характер будущего понимания, по выражению Г.Г. Гадамера, – «горизонт понимания». Поэтому Печорин как тип привязан к своему времени. Но Печорин стремится к выработке собственных идеалов, в этом плане он фигура надэпохальная: «Напряжённые раздумья Печорина, его постоянный анализ и самоанализ выходят за пределы породившей его эпохи, знаменуя необходимый этап в жизни человека, вырастающего в личность» [Удодов: 81]. В философии экзистенциализма это исходный пункт: человек представляется как «неполное бытие», которое должно быть тем, «чем оно не является и не быть тем, чем оно является» [Сартр 2009: 453]. Свободными выборами своего бытия человек должен заполнять себя как «пустоту», строить себя вместо того, чтобы жить, бездумно следуя привычным стереотипам, внешним предписаниям, предохраняя себя тем самым от отчаяния, экзистенциальной тоски перед неоправданностью своей жизни, перед риском новых выборов.

Печорин сомневается в существовании предопределения, несмотря на то, что окружающие его люди верят в фатум. И, рискуя жизнью, он бросает вызов судьбе, предполагая, что имеет возможность воздействовать на ситуацию. Более того, он

пытается создавать нужные ему ситуации и обстоятельства, то есть «проектировать» собственную судьбу. При этом он испытывает не только себя, но и насколько другие люди свободны или несвободны в своих поступках. Печорин намеренно ставит себя и окружающих в «пограничные ситуации», так как именно перед лицом смерти или в моменты глубочайших потрясений человек прозревает корень своего существа. «Пограничная ситуация» избавляет от иллюзий, снимает все маски; именно в этот момент человек соответствует своему подлинному сознанию. Но в этом случае точкой отсчёта становится смерть, и прошлое, по выражению Сартра, предстаёт как «фатальность наоборот» [Там же: 257]. А будущее теряет смысл и становится абсурдным. В рассказе «Стена» сартровский герой Пабло говорит: «несколько часов или несколько лет ожидания – какая разница, когда человек утратил иллюзию того, что он вечен» [Сартр 1994: 213]. У человека остается свобода выбора, но выбор, который не поддерживается верой в ценность того, что выбирают – это «невозможность возможности» (Аббаньяно). Без веры в ценность выбираемых действий рано или поздно появляется равнозначность всех возможностей и их результатов, кроме одной – возможности смерти. Поэтому проблема Печорина не в том, что у него нет смысла жизни, а в том, что у него нет ощущения смысла жизни. По словам Сартра, жизнь а priori не имеет смысла, человек сам создаёт ценности и поддерживает их в своём бытии. Но лермонтовский герой в итоге видит из логических возможностей только одну – смерть: «авось, где-нибудь умру на дороге!», «потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уже скучно» [Лермонтов: 225]. Таким образом, категория возможного включает в себя невозможность и приобретает ценностный смысл, когда выбор производится в пользу позитивной возможности.

*Литература*

*Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 4.

*Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. М., 1969.

*Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм – это гуманизм // *Сартр Ж.-П.* Тошнота: Избранные произведения. М., 1994.

*Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М., 2009.

*Удодов Б.Т.* «Герой нашего времени» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

**Иноязычные вкрапления в повести Н.В. Гоголя «Рим»**

Арькова Яна Александровна

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

Иноязычные вкрапления – стилистическая категория литературной речи. «Находясь за пределами языковой системы принявшего их языка (в данном случае русского) и будучи незамкнутой группой слов, словосочетаний, предложений или более крупных отрезков текста на иностранном языке, иноязычные вкрапления испытывают влияние текста, в который они вставлены, вступают с ним в межъязыковой контакт» [Листрова-Правда: 119].

Существуют разные виды иноязычных вкраплений: полные вкрапления, приведенные на иностранном языке и синтаксически автономные; частичные, то есть частично ассимилированные в составе предложения; «ломаная» речь иностранцев: имитация перевода с иностранного языка, или «нулевое вкрапление» (например, в «Дубровском» Пушкина: «...Маша прибежала и перевела французу вопросы отца». – Я не слыхивал о медведе, – ответил Дефорж...»). Также широко используется макароническая речь (например, «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» (1840–1844) – шуточная поэма И.П. Мятлева, само название которой передает основной стилистический прием автора).

Когда Н.В. Гоголь пишет об Италии, иноязычные вкрапления, в первую очередь из итальянского языка, становятся неотъемлемой частью его мыслей. Таково следствие

страстной влюбленности Гоголя в Италию; колорит пленившей его страны он передает не только через отбор характерных образов и метафорику, но и с помощью метких, сочных итальянских слов. Эта черта проявляется не только в его прозе, но и в многочисленных письмах, где упоминаются «скальдина» вместо грелки (письмо А.С. Данилевскому от 5 февр. 1839 г.), «*crostata* с вишнями» вместо вишневого пирога (письмо тому же адресату от 31 дек. 1838 г.), иногда в скобках даются пояснения. Много имен и названий на итальянском языке.

Повесть «Рим» (сам Гоголь называет ее отрывком) родилась из любви писателя к этому городу и ко всей Италии. В письме к А.С. Данилевскому от 15 авг. 1838 г. Гоголь пишет: «Италия с некоторого времени сделалась моей обетованной землей! Жизнь для меня потеряла бы последнюю прелесть, если бы я не имел надежды сказать тебе: “Здравствуй в Италии!”». Первоначально Гоголь задумывал написать целый римский роман под названием «Аннунциата», но в 1841 г. изменил название на «Мадонна дей фьори», а год спустя вышла повесть «Рим». Так акцент сместился с женщины на город. А предпослав «своей повести подзаголовок ”отрывок”, Гоголь признался, что невозможно рассказать о Риме все: человеку под силу написать лишь отрывок, миниатюру и выразить в ней наслаждение от созерцания города, ”второе рождение”, которое пережил сам писатель» [Джулиани: 123].

Гоголь использует довольно много слов неитальянского происхождения (жабо, виньетки, водевили, omnibus, афиши, иероглифы и пр.), отдельную же группу составляют слова итальянские. Некоторые из них вошли в русский язык (фреска, синьор, вилла), некоторые обозначают итальянские понятия и реалии и приведены либо в транслитерированном виде (миненти – представители мелкого и среднего дворянства, принчипе – князь, факин – носильщик, остерия – таверна, трактир, куджина – кухня), либо на языке оригинала (*maestro di casa* – домоправитель, дворецкий, *olio di ricino* – касторовое масло, *nobile* – знатный). Топонимы, антропонимы и разнообразные названия Гоголь приводит то на русском языке, то на итальянском. Еще одна подгруппа – целые высказывания на итальянском языке, которые автор лишь иногда сопровождает переводом. Например: «верно, кто-нибудь позвал его, куда-нибудь ушел, *chi lo sa* (кто его знает)» [Гоголь: 252]; «Потом князь пусть только скажет: «Слушай, Пеппе», а я: «*esso me, eccellenza!*» [Гоголь: 257].

Свою глубокую любовь к Риму Гоголь передает не только прямо, но и косвенно – через сопоставление Рима и Парижа, куда в восторге устремляется главный герой повести, без сожаления покидающий свою родину. Но очарование Парижем сменяется разочарованием, и одни и те же слова в разных контекстах получают разные коннотации. Например, слово «водевиль» сначала предстает своеобразным символом всего французского: «Там блещет водевиль, живой, ветреный как сам француз, новый всякий день, создавшийся весь в три минуты досуга, смешивший весь от начала до конца, благодаря неистощимым капризам веселости актера» [Гоголь: 225]. Но потом слово дается в ином синонимическом ряду: «И увидел он, наконец, что при всех своих блестящих чертах, при благородных порывах, при рыцарских вспышках, вся нация была что-то бледное, несовершенное, легкий водевиль, ею же порожденный» [Гоголь: 228].

Повесть «Рим» не раз переводилась на итальянский язык. С итальянскими вкраплениями переводчики поступали довольно просто: давали сноску, что в оригинале встречаются итальянские слова, и выделяли их курсивом. То же произошло и со словами, заимствованными из других языков, и даже с теми словами, которые у Гоголя были приведены на русском языке. Так, «вихрь книжной, типографски движущейся политики» в «парижской» части повести в переводе Алессандро Романо (2003) – «*tourbillon*» [Gogol': 63], «парижские львы и тигры» – «*lions e tigres*» [Gogol': 61]. Но в оригинале этих французских слов нет, Гоголь подчеркивает контраст между Римом и Парижем, используя вкрапления преимущественно на итальянском языке. Очевидно,

этот стилистический прием также передает особую любовь автора к итальянской речи. На наш взгляд, в переводе не передан один из интересных стилистических приемов Гоголя.

*Литература*

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 3.

Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. М., 2009.

Листрова-Правда Ю.Т. Иноязычные вкрапления-библейзмы в русской литературной речи XIX–XX вв. // Вестник Воронежского государственного университета. 2001. № 1. С. 119–139.

Gogol' N. Roma. Venezia, 2003.

**Метафорическое представление концепта «Еда» в произведениях Н.В. Гоголя**

Бельская Ольга Викторовна

*Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия*

Главной особенностью гоголевского сюжета является проведение его «сквозь мелочи»: «Сюжет впаян в деталь – она его выглубина» [Добин: 33]. Самой сложной стороной проявления художественной детали выступает именно кулинарный репертуар. Каждая гастрономическая мелочь несет на себе закреплённую смысловую нагрузку, совокупность же всех проявлений кулинарного репертуара образует завершённую систему, все элементы которой находятся в обоснованной взаимосвязи. Писатель, моделируя эту систему, отражает в ней свое миропонимание.

Новаторство Гоголя можно понять, учитывая религиозный склад его мировоззрения. Еда – нечто большее, чем средство для утоления голода. А посему в христианской традиции еда воспринималась как священная церемония. Как и другие дела, она начиналась и заканчивалась молитвой и благословением пищи, а верующие объединялись духовно не только молитвой, но и тем, что совместно вкушали продукты. Поэтому с иноверцами за стол не садились, разделяли трапезу лишь с достойными людьми: «Он хороший человек, с хорошим человеком можно и за стол сесть» («Мертвые души») [Гоголь: 45].

Интересный прием создания образа героя, использованный Гоголем в «Ночи перед Рождеством», основан на контрасте постной и скоромной пищи. Обратимся к уже известному нам кануну Рождества – сочельнику. В то время как «все дворяне оставались дома и, как честные христиане, ели кутью посреди домашних» [Гоголь: 112], один-единственный человек на селе не следует утвердившемуся канону. Без малейшего зазрения совести он уплетает галушки и вареники со сметаной. Это Пацюк, известный своей сомнительной репутацией: «Он, говорят, знает всех чертей и все сделает, что захочет» [Гоголь: 107–108]. А то, что этот запорожец ест скоромную пищу в самый строгий день Рождественского поста и при этом еще нетрадиционным фантастическим способом, лишь подтверждает, что он не живет по православному Уставу. Так подтверждается поверье народа, и читателю должно быть абсолютно ясно, кто перед ним находится. Но и в этом эпизоде Гоголь ставит своего благочестивого героя – кузнеца Вакулу – в комическое положение. Как известно, кузнец решил прервать свою жизнь, что является смертным грехом. Вакула прекрасно знает, на что идет. Более того, он намеренно отправляется к «сомнительному» Пацюку, чтобы просить помощи у нечистой силы. И внезапно его осеняет: «ведь сегодня голодная кутья, а он ест вареники, вареники скоромные! Что я, в самом деле, дурак, стою тут и греха набираюсь! Назад!» [Гоголь: 110]. Страх перед самоубийством оказался таким мелочным по сравнению со скоромными варениками.

В повести «Тарас Бульба» Н.В. Гоголь продолжает тему противостояния казачества туркам и «ляхам». Казаки тем и отличаются, что требуют особого качества пищи и напитков. Например, горелка должна быть «бешеная», «крепче хорошей водки

с перцем» [Гоголь: 41], на что способна одна только богатырская порода – «широкая, могучая порода, перед другими, что море перед мелководными реками» [Гоголь: 107]. В отличие от героев других произведений Гоголя казаки вовсе не употребляют модных напитков, таких как кофе, шампанское. Они остаются верны до последней капли крови вере и традициям отцов и, подтверждая свою стойкость, ограничивают меню строго национальными кушаньями, основными среди которых являются «хлеб с салом или коржи» [Гоголь: 45]. Этот символический набор Николай Васильевич сформулировал еще в повести цикла «Вечер» «Страшная месть», выделив тем самым православное казачество из кочующих племен басурман-иноверцев, которые по законам мусульманства не употребляли в пищу свинины. Однако, будучи воинствующими по натуре, басурмане стремились распространять свою веру путем огня и меча и истребить Православие на Святой Руси. Вот почему война между казаками и турками с одной стороны, «ляхами» – с другой была не просто противостоянием за территорию, плодородные земли, это была святая битва – битва за веру. Павшие в ней сподоблялись венца мучеников, употребляясь первоученикам, на крови которых и, в первую очередь, на крови самого Христа и зиждется Православная Церковь. Потому и не случайны следующие комментарии писателя во время битвы: «и хлынула ручьем молодая кровь, подобно дорогому вину...» [Гоголь: 118] казачья кровь уподобляется вину, причем не простому, а очень хорошему – тому, которое священник использует на Литургии и которое в Таинстве Евхаристии претворяется в Кровь Христа. Этим Гоголь подчеркивает ценность казачьей крови, которая проливается за Христа и которую Он возвышает до крови мучеников за веру. Не случайно и то, что и перед сражением казаки, предводимые Тарасом Бульбой, пьют именно вино, а не горелку: «Знал Тарас, что как ни сильно само по себе старое доброе вино и как ни способно оно само по себе укрепить дух человека, но если к нему да присоединится еще приличное слово, то вдвое крепче будет сила и вина и духа» [Гоголь: 108]. Уже здесь Гоголь ассоциирует вино с кровью, которую казакам предстоит пролить. Кроме того, перед битвой казаки пьют вино обязательно одновременно: «Но не приказывал Тарас пить, пока не даст знаку, чтобы выпить им всем разом» [Гоголь: 108]. Здесь виден замысел автора показать родство казаков как по крови, так и по духу. Они – братья, так как все они являются сынами Церкви, которую защищают. И оплотом веры стоит Запорожская Сечь. Не случайно последними словами умирающих на поле брани казаков были: «Прощайте, пань-братья, товарищи!» («Тарас Бульба») [Гоголь: 116].

Таким образом из мельчайших деталей складывается цельная картина-мозаика, справедливую оценку которой дал А. Белый: «Такого величия в изображении мелочей, как у Гоголя, не знала мировая литература» [Добин: 27].

#### *Литература*

Добин Е.С. Искусство детали. Л., 1975.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1978.

Похлебкин В.В. Национальные кухни наших народов. М., 2001.

### **Мотивная структура поэмы М.Ю. Лермонтова «Измаил-Бей» (1832) и ее стилевое своеобразие**

Билалова Лейла Жавидовна

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

В раннем творчестве Лермонтов сохраняет зависимость от инерции романтического стиля 1810–1820 гг., в то же время ориентируется на круг идей и поэтику времени. В этом явлении обнаруживаются две поэтические тенденции: *преемственность*, что обеспечивает целостность литературного процесса; *новизна*, как реакция на изменяющуюся жизнь. Раннее творчество Лермонтова отражает процесс

развития позднего романтизма, его разнообразие проявилось в поэмах 1830–1833 гг. Среди бытийных, философских, исторических поэм важное место занимают так называемые кавказские поэмы: «Каллы» (1830), «Измаил-Бей» (1832), «Аул Бастунджи» (1832), «Хаджи Абрек» (1833). Названные поэмы объединяет мотив мщениия и поиск нового национального типа героя на фоне кавказских реалий. Среди них следует особо выделить поэму «Измаил-Бей» Она эклектична: ее мотивы, многочисленные образные характеристики, сюжетные мотивировки, мысли теснятся и, казалось бы, противоречат друг другу. Однако «Измаил-Бей» – произведение, в котором, как в горниле, выплавляются сюжеты будущих текстов «Мцыри», «Бэла», «Княжна Мери».

Поэма «Измаил-Бей» имеет сложную мотивную структуру, в ней традиционно выделяются следующие мотивы:

- Мотив свободы (воли). Его можно рассмотреть с двух сторон. Это свободолюбивый характер горцев – тут свобода понимается в широком смысле. С другой стороны, под мотивом воли понимается внутренняя свобода Измаила.

- Мотив войны (борьба людей с разной культурой, менталитетом, столкновение национальных интересов).

- Мотив мщениия (мщениие горского народа во главе с Измаилом захватчикам: «Меж тем летят за годом годы, / Готовят мщениие народы» – широкий аспект мотива мщениия; попытка мщениия русского офицера Измаилу за поражение в любви – узкое, личное представление мотива).

- Любовный мотив (любовь Зары к Измаилу; любовный треугольник: Измаил-Бей – русский офицер – северная возлюбленная Измаила).

- Мотив гордости (гордый характер горцев: «Смотрел и внутренне гордился, / Что он черкес, что здесь родился»).

- Мотив изгнанничества (Измаил долгое время не был на Родине и, вернувшись, увидел пустой аул, отчего остро понял свое одиночество и отверженность судьбой. Даже среди родного народа главный герой не мог обрести спокойствие, но все более ощущал свое одиночество).

- Мотив зависти, соперничества (зависть Росламбека к Измаилу: «Жестокий брат, завистник вероломный»).

- Мотив избранничества (когда Измаил вернулся на Родину, черкесский народ посчитал его своим новым предводителем).

- Мотив самоотверженности и верности в любви (восхищение и преданность Зары-Селима в любви к Измаилу).

Приведены основные мотивы в поэме, однако ее мотивная структура ими не исчерпывается. Интерпретация мотивов поэмы в соотнесении с ранним творчеством Лермонтова и стилевой картиной русской литературы времени позволит лучше понять художественную специфику поэмы «Измаил-Бей» среди других кавказских поэм романтизма 1820–1830 гг.

#### *Литература*

*Гинзбург Л.Я.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940.

*Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964.

*Вацуро В.Э.* Поэмы Лермонтова // *Вацуро В.Э.* О Лермонтове. М., 2008.

*Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002.

*Москвин Г.В.* Доклад: Ранние кавказские поэмы Лермонтова и роман «Вадим», Лермонтовские чтения, Санкт-Петербург. 2010.

## Художественные средства выражения образа детства в мемуарной прозе русских писателей

Выборнова Кристина Александровна

*Соискатель Литературного института имени А.М. Горького, Москва, Россия*

В нашей статье мы рассматриваем, какие художественные средства использовались русскими писателями конца XVIII – начала XX века при создании образа ребенка в мемуарной прозе и как изменялись и дополнялись эти средства. Под произведениями мемуарной прозы нами подразумеваются беллетристические произведения, созданные писателями на основе собственных биографий или со значительным автобиографическим элементом. В своей монографии «Проблематика и поэтика автобиографических повестей о детстве» исследователь Л.А. Савина отмечает одну из важных особенностей мемуарных произведений: «все авторы повестей о детстве предпочитают заменить подлинные имена прототипов героев вымышленными, сохранив... их внешность, характер, привычки. Подобная замена позволяла выйти за рамки фактографии... и воссоздать ситуации и разговоры, каких они не могли слышать в действительности, но которые обязательны по ходу сюжетного действия» [Савина: 47].

Источниками для нашего исследования послужили произведения известных русских писателей XVIII–XX вв: «Записки» Г.Р. Державина, «Чистосердечное признание» Д.И. Фонвизина, «Детские годы Багрова-внука» С.Т. Аксакова, «Детство» Л.Н. Толстого, «Детство Темы» Н.Г. Гарина-Михайловского и первая часть «Жизни Арсеньева» И.А. Бунина. Во всех этих произведениях образ героя-ребенка разрабатывался, но с разной степенью подробности.

Каноны мемуарной прозы формировались постепенно. «Для русской мемуарной прозы XVIII – первой половины XIX века характерны были преобладающий интерес к содержательной стороне воспоминаний и безразличие к языку» [Чуркин: 110]. Во второй половине XIX – начале XX века появляются и постепенно оттачиваются приемы художественной разработки характеров персонажей.

Интерес же именно к ребенку как к личности сформировался относительно поздно, ближе к середине XIX в. Это отразилось на литературе, в которой появились произведения, где часть повествования шла непосредственно от лица рассказчика-ребенка, что подчеркивалось стилистическими и художественными средствами.

В целом можно выделить некоторые тенденции и характерные черты, присущие разработке образа ребенка в разные периоды. Чем ближе к двадцатому веку работает писатель, тем четче в его произведении разграничены рассказчик-ребенок и рассказчик-взрослый. Можно легко вычленить моменты, когда они сменяют друг друга, так как происходит явная стилевая дифференциация. Не только у Державина, Фонвизина, но даже, в некоторой степени, у Аксакова рассказчики почти неотличимы друг от друга. Л.Я. Гинзбург отмечает, говоря о «Детских годах Багрова-внука» С.Т. Аксакова, что «по своему повествовательному тону это произведение все же ближе к мемуарам, чем к художественной литературе» [Гинзбург: 11], а именно «увидеть мир глазами ребенка» можно в произведениях мемуарной прозы, которые более беллетризованы («Детство Темы», «Жизнь Арсеньева»).

Характерным художественным приемом, с помощью которого все рассматриваемые нами писатели создают образ ребенка, является так называемое «непонимание» или «недопонимание» детьми тех или иных выражений или поступков взрослых, а также оригинальное, свое истолкование ими каких-либо значений слов. Чаще всего при этом подчеркивается то, что для детей слова звучат в изначальном смысле, тогда как взрослые употребляют их уже как затертые штампы. Также обыкновено показывается болезненное восприятие ребенком «двойных стандартов» мира взрослых (в «Детских годах Багрова-внука» маленький Сережа не может понять, почему его мать, которая учила его никогда не лгать, требует его написать, что он

очень любит богатую тетку). «Для Николеньки... каждый его поступок – большая сложная проблема», – пишет Б.И. Бурсов в своем исследовании «Лев Толстой. Идеиные искания и творческий метод» об этой особенности детской психики [Бурсов: 100].

Также можно отметить, что для передачи восприятия мира маленькими детьми делается упор не на размышления, а на чувства – львиную долю текста занимает описание ярких цветов, вкусовых и тактильных ощущений. Чем больше по сюжету возраст ребенка, тем больше становится рассуждений в тексте. Характерно и то, что внимание ребенка обычно привлекает не то, что привлекло бы взрослого человека. Здесь стоит вспомнить «Жизнь Арсеньева», где обычная вакса вызывает у маленького Алексея гораздо больший восторг, чем новые сапоги; а Сережа Багров («Детские годы Багрова-внука») хочет подарить матери понравившиеся ему зеленые ягоды.

И еще одна общая черта, которая объединяет образы детей у рассматриваемых нами писателей, – это их крайне серьезное отношение к игре. Игра даже приравнивается к самой жизни, недаром Николенька у Толстого не понимает, что останется в его мире, если не будет игры.

Отсюда же проистекает игровое отношение к религии – буквальное или очень своеобразное, иногда весьма забавное понимание детьми религиозных текстов. Наиболее яркие примеры тому можно легко отыскать у Толстого, Бунина и Гарина-Михайловского.

В заключение стоит отметить, что с хронологической точки зрения проработка образа ребенка возрастала, во-первых, по мере возникновения в обществе интереса к детству как к феномену и, во-вторых, вместе с формированием жанра мемуарной прозы в его постепенном переходе от чистой автобиографии к беллетристике.

#### *Литература*

*Бурсов Б.И.* Лев Толстой. Идеиные искания и творческий метод. 1847–1862. М., 1960.

*Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1979.

*Савина Л.Н.* Проблематика и поэтика автобиографических повестей о детстве второй половины XIX века (Л.Н. Толстой. «Детство», С.Т. Аксаков. «Детские годы Багрова-внука», Н.Г. Гарин-Михайловский. «Детство Темы»). Волгоград, 2002.

*Чуркин А.А.* Сюжет и герой в мемуарной прозе С.Т. Аксакова // Русская литература. 2009. № 3. С. 109–115.

### **Произведения о библейском Иове в составе Великих Миней Четиех и Миней четиех Германа Тулупова**

Гришкевич Екатерина Дмитриевна

*Студентка Петрозаводского государственного университета, Петрозаводск, Россия*

Предметом нашего исследования являются тексты, посвященные ветхозаветному Иову, которые читаются в составе Великих Миней Четиех митрополита Макария и Миней четиех Германа Тулупова. В наши задачи входит описание имеющихся произведений, выявление их особенностей и источников, а также указание возможных генетических связей между ними.

Великие Миней Четиех (далее – ВМЧ) – свод древнерусских памятников, составленный по календарному принципу. Время их создания относится к XVI веку; в настоящее время известно три завершённых списка ВМЧ: Софийский, Успенский, Царский. Приведем перечень сочинений, содержащихся в ВМЧ, которые стали объектом нашего рассмотрения (список приводится в порядке, соответствующем солнечному календарю):

- 1) 14 сентября – четыре слова Иоанна Златоуста «о беспорочнем и блаженнем Иове»;
- 2) 13 ноября – слово Иоанна Златоуста «о Иове и стерпени»; «Блаженаго Евсевия слово, еже хвалити Бога болящему Иове»;
- 3) 24 января – «Слово о Иеве и о нищелюбии»;



- 4) 6 мая – «Память многострадального и праведного Иова»; «Память преподобного Иева».

Под 14 сентября, в день смерти Иоанна Златоуста, в ВМЧ помещен «Маргарит» – переводной сборник уставных чтений, состоящий из слов и поучений святителя. Именно в этот сборник, помимо прочих текстов, входят гомилии Златоуста «о беспорочнем и блаженнем Иове» (принадлежность этих текстов Иоанну Златоусту признается спорной). Слова представляют собой цикл бесед, посвященных толкованию «Книги Иова», которые в совокупности образуют законченное экзегетическое произведение.

Под 13 ноября, в день памяти Иоанна Златоуста, читается гомолия святителя «о Иове и терпении», в действительности являющаяся просто иным переводом третьего слова об Иове из «Маргарита». Этот же самый текст встречается в самых ранних списках «Златоструя» (например, РНБ, F.n.I.46; XII в.), сравнительный анализ текстов позволяет говорить о том, что, вероятнее всего, именно этот сборник и был использован в качестве источника при создании ВМЧ.

Слово Евсевия, помещенное под тем же числом, являет собой сочинение назидательного характера, оно рассказывает о причинах страданий, которые вынужден претерпевать человек; Иов в данном произведении служит образцом покорности и благочестия. Такого же рода сочинение в ВМЧ читается под 24 января. Более того, текстологическое сопоставление двух текстов доказывает, что «Слово о Иеве и о нищелюбии» создавалось на основе произведения Евсевия; если быть точнее, оно фактически воспроизводит его заключительную часть. «Слово о Иеве и о нищелюбии» читается также в рукописных Прологах (под 25 января), откуда оно и было заимствовано создателями ВМЧ.

Источником текстов, помещенных под 6 мая, в день памяти святого Иова, является также Пролог. «Память многострадального и праведного Иова» по форме представляет собой типичный пример проложного жития, к особенностям которого относятся краткость и сухость изложения. Характерной чертой данного текста является наличие числовых показателей, источником для которых послужило не Священное Писание. Так, в канонической Книге Иова ничего не говорится о том, в течение какого времени царствовал Иов, нет и упоминания о том, как долго длилась его болезнь. Между тем в житии содержатся сведения, согласно которым Иов «царствова же лет 45», «лежащи наг на гноищи до 17 лет». Примечательно также, что цифры, которые в Библии точно названы, в этом тексте искажены.

«Память преподобного Иева» восходит к стихотворному Прологу, о чем свидетельствует стихотворный фрагмент, предшествующий житийному тексту.

Таким образом, источниками текстов об Иове, вошедших в состав ВМЧ, стали «Маргарит», «Златоструй» и Прологи.

ВМЧ были положены в основу Минеи четых Германа Тулупова, создание которых осуществлялось в XVII веке. В состав майской Минеи (6 мая) вошли чтение и память святого Иова (РГБ, ф. 304.I, № 676(407). 1630 г., л.185–189). В основу текста легли извлечения из Священного Писания; исключение составляют последние двадцать строк, в которых говорится о происхождении Иова. Композиционно произведение распадается на две части: первая озаглавлена как «Память многострадального и праведного Иова» (воспроизводит 1 главу «Книги Иова»), вторая – «Чтение и память святого Иова» (содержит отрывки из 2, 38, 42 глав). Этот же текст читается в одном из самых древних памятников древнерусской книжности – Успенском сборнике XII–XIII вв., который, в свою очередь, генетически связан с паримийными чтениями (на связь чтения и памяти святому Иову с Паримийником указывали Э. Благова, М. С. Фомина). Сравнительный анализ текстов Минеи четых и Успенского сборника позволил выявить минимальное количество разночтений, существующих между ними. Изменений не претерпели ни структура произведения, ни его содержание; сохранены

все архаичные грамматические формы. Несоответствия касаются лишь правописания некоторых слов (например, *тебе – тобе; снузьници – снужници*). Мы полагаем, что текст, использованный Германом Тулуповым при создании Миней четых, восходит к Успенскому сборнику. Возможно даже, что один из его списков был у него в руках.

Исследование произведений, посвященных Иову, позволило выявить тесные взаимосвязи, существующие между разными текстами, а также установить возможные источники сочинений о святом, которые были использованы составителями миней четых. Кроме того, на основании рассмотренных памятников можно говорить о существовании определенной традиции в интерпретации образа библейского героя, которая сложилась на Руси. В древнерусском сознании этот библейский персонаж ассоциировался со страдальцем, кротко и смиренно претерпевшим все беды и несчастья и заслужившим славу и благоденствие своей безупречной верой и упованием на Бога.

**Роман М.В. Авдеева «Тамарин» как спор с романом М.Ю. Лермонтова  
«Герой нашего времени»**

Данилова Елена Алексеевна

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

«Печоринство» нередко называют болезнью XIX века. Влияние образа Печорина на тогдашних как читателей, так и писателей неоспоримо. Для одних Печорин стал объектом подражания, для других – предметом яростной полемики. Так, в рецензии на первое издание романа С.А. Бурачок назвал Печорина «настоящим» автором книги, который «умер и на могиле поставил себе памятник "легкого чтения", похожий на гроб повапленный: снаружи красивый, блестит мишурой, а внутри гниль и смрад» [Бурачок: 254]. По мнению С.П. Шевырева, «Печорин, конечно, не имеет в себе ничего титанического; он и не может иметь его; он принадлежит к числу тех пигмеев зла, которыми так обильна теперь повествовательная и драматическая литература Запада» [Шевырев: 155]. В отличие от статьи В.Г. Белинского, где критик увидел в Печорине «Онегина нашего времени» и выразил надежду, что «его во многих отношениях дурное настоящее – обещает прекрасное будущее» [Белинский: 264–265], Шевырев полагал, что такие типы, как Печорин, вообще не должны проникать в русскую литературу и оказывать воздействие на русского читателя.

Спору, который образ Печорина надолго возбудил в критике, сопутствовали многочисленные художественные интерпретации характера героя, в том числе полемические (водевиль И.Е. Чернышева "Жених из долгового отделения", «Бедная невеста» А.Н. Островского, роман В.И. Аскоченского "Асмодей нашего времени" и др.).

Одной из самых заметных «переделок» «Героя нашего времени» стал роман М.В. Авдеева «Тамарин» (1852). В предисловии к роману, датированном 26 ноября 1851 г., Авдеев пишет о своем замысле «проследить дальнейшее развитие типа героев своего времени» и предостеречь публику, в особенности женскую, от романтической идеализации Печорина, «показать обществу и человеку, как они добродушно обманывались, и показать разоблачение этого обмана». По мнению Авдеева, Лермонтов «увлекся своим героем» и «придал ему ложную грандиозность» [Авдеев: 3–5].

Но насколько соответствует замысел автора его реализации? Действительно ли Авдеев снимает романтическую завесу с «героя времени»? Или же увлекается сам и рисует образ, лишь напоминающий Печорина? В обоих романах мы встречаем одну и ту же сюжетную схему: любовный мотив играет основную роль. Есть сходные черты и в композиционных организациях: в первой части, «Варенька», об отношениях героини и Тамарина, прозванного «демоном», рассказывает Иван Васильевич, который своей

душевной простотой напоминает Максима Максимыча из «Героя...». Следующая часть, «Из записок Тамирина», вводит во внутренний мир героя, что напоминает «Журнал Печорина». В последней же части, «Иванов», повествование ведется в основном от третьего лица, с включением авторских отступлений – точка зрения автора выражена непосредственно. По субъектной структуре речи оба произведения оказываются похожи.

Много общего между романом Авдеева и повестью «Княжна Мери» в расстановке персонажей и в соотношении характеров. Варенька из «Тамирина» списана с княжны Мери. Это та же романтическая героиня, жаждущая найти свою любовь и, что естественно, обманувшаяся в своих ожиданиях. Володя Имшин по своей сюжетной роли близок к Грушницкому, но его любовь к Вареньке увенчивается браком. Баронесса Б\*\*\* напоминает Веру. Литературным предшественником Федора Федоровича служит доктор Вернер.

Бесспорна перекличка и между главными героями. Однако не менее очевидны и различия. Этому способствует и другое место и время действия: сначала деревня, затем провинциальный город (заметны аллюзии на роман «Евгений Онегин»). Картина за картиной мелькают события: разбитые надежды и замужество Вареньки, отъезд Тамирина и его возвращение через несколько лет. Он вновь пытается добиться любви Варвары Александровны, преуспевает и в других любовных похождениях (Марион). Но в итоге остается ни с чем, на его пути возникает соперник – Иванов. По мысли Авдеева, время Тамирина ушло. Но в «Герое нашего времени» сердечные увлечения не исчерпывают всей жизни Печорина. Любовный мотив здесь основной, но не единственный. Печорин многогранен. К примеру, в «Фаталисте» показаны отношение героя к судьбе и предначертанью, его способность к героическому, в прямом смысле слова, поступку. Кроме того, Печорин путешествует, оказываясь то среди горцев на Кавказе, то в водяном обществе Кисловодска, то попадает в историю с контрабандистами в «Тамани». Окружение же Тамирина не меняется.

Критика (Н.Г. Чернышевский, А.В. Дружинин) подчеркивала в основном подражательность «Тамирина». Помимо прочего, не является ли само прозвище «демон» отсылкой к одноименной поэме Лермонтова? Интересна и игра слов с фамилией персонажа: тамарин демон. Роман Авдеева – претензия на почти детальное воспроизведение сюжета «Героя нашего времени» (мотив подслушивания, прощальных писем), с якобы аналогичным героем и его дальнейшим (благодаря временной протяженности романного действия) развитием. Авдеев создает по-своему интересного персонажа, но разоблачения Печорина не происходит. Не разоблачен и сам Тамарин, хотя он и «остается не у дел». Иванов, по замыслу Авдеева, должен был стать «новым героем», пришедшим на смену Тамарину. Но в чем его новизна? Героев такого типа мы можем встретить в русской литературе и раньше (честный Прямик из «Ябеды» Капниста).

Осознанный спор Авдеева с Лермонтовым, «Тамирина» с «Героем нашего времени» весьма интересен как свидетельство «жизни» лермонтовского героя, узнаваемого критикой и публикой в произведениях писателей так называемого «второго ряда». Ведь о Тамарине в 1850-е годы и говорили и спорили много и горячо.

#### *Литература*

*Авдеев М.В.* Тамарин. М., 2001.

*Белинский В.Г.* Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 4.

*Бурачок С.А.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова // *Дурылин С.Н.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Комментарии. М., 2006.

*Шевырев С.П.* Об отечественной словесности. М., 2004.

**Авторская рефлексия жанра былички в фольклорных фантастических повестях  
О.М. Сомова**

Денисова Дарья Федоровна

*Аспирантка Псковского государственного педагогического университета  
имени С.М. Кирова, Псков, Россия*

В 20–30-е годы XIX века усилиями А. Погорельского (А.А. Перовского), О.М. Сомова, Т. Космокротова (В.П. Титова), М.Н. Загоскина, Н.А. Мельгунова и ряда ныне малоизвестных широкой читательской аудитории или забытых писателей в русской прозе сложилась жанровая форма, обладающая устойчивой системой типологических идейно-эстетических признаков и структурно-поэтических компонентов, получившая в литературоведческих исследованиях наименование фольклорной фантастической повести [Чебанюк: 35].

Обращение О.М. Сомова (1793–1833) к жанру фольклорной фантастической повести представляется вполне закономерным, обусловленным стремлением писателя пресуществить в «горниле» этого жанра «народную поэзию», говоря словами Сомова, – «не подражательную и независимую от преданий чуждых» [Сомов: 562], иными словами, самодостаточную, самоценную, помогающую литературе проникнуть в сущностные глубины человеческого бытия и самого человека, в его социальные, нравственные, этические и в целом мирозданческие ориентиры, сполна отразившиеся в народной культуре. Реализации подобных творческих устремлений писателя могла непосредственно способствовать, помимо собственно фольклора, фольклорная фантастика, позиционируемая как особый тип фантастики в литературе первой половины XIX века. (Заметим, что кроме фольклорной фантастики, писатели обращались к дуалистической, гротесковой фантастике.)

Что касается фольклорной фантастики, то она по преимуществу связана с архаическим сознанием и основывается на народной демонологии. Художественно воплощенная в жанре фольклорной фантастической повести фольклорная фантастика, соответственно, обуславливала особое решение тем и мотивов, способ введения фантастического элемента в повествование и специфику его поэтической организации.

Тем не менее в литературоведении – при отсутствии обстоятельных исследований творчества Сомова – существовало мнение о том, что «композиция и сюжет» его «фольклорных» повестей «часто логически не оправданы, события не мотивированы, характеры героев статичны» [Островская: 325]. Однако подобная оценка не вполне правомерна, поскольку исследователи не учитывают жанровой специфики фольклорной фантастической повести, и прежде всего ее фольклорной «составляющей», ориентирующей писателя на освоение особых художественных законов, качественно отличающихся от законов литературы как индивидуально-авторского искусства слова. Так, фольклор, равно как и порождающее его фольклорное сознание, всегда стремится к созданию неких законченных универсальных форм, – образов, мотивов, ситуаций, состояний, – способных вместить в себя весь человеческий опыт духовного освоения мира. Отсюда и возникает кажущаяся статичность фольклорных персонажей, повторяемость сюжетных ситуаций и т.п. Поэтому более продуктивной представляется попытка осмыслить содержание, структуру, образный ряд фольклорных фантастических повестей Сомова сквозь призму фольклорного – мифопоэтического – сознания, позволяющего увидеть вечную и единую сущность человеческих отношений, судеб, запечатленных автором, а также различных антиномических сил, таящихся в человеческой душе.

Фольклорная фантастическая повесть 20–30-х годов XIX века – сообразно присущей ей жанровой природе – интенсивно осваивала фантастику народных суеверных рассказов, главным образом, быличек. В связи с этим в орбите ее художественной рефлексии оказывались основные мотивы и сюжетные ситуации

былички, отражающие народные демонологические представления, и в первую очередь сам «быличковый» конфликт.

Как известно, жанровым ядром былички является «факт» встречи человека с фантастическим существом или с проявлением его действий, соответственно ее конфликт основывается обычно на нарушении человеком тех или иных запретов, норм и правил поведения, которым надлежит следовать в подобных обстоятельствах [Померанцева: 286]. Подобный характер «быличкового» конфликта во многом обуславливают превалирование «практической» направленности жанра быличек над его эстетическими «достоинствами»: быличка имеет своей целью предупредить человека о свойствах «нечистых» существ и научить, как вести себя при встрече с ними.

Между тем своими истоками народные суеверные рассказы о фантастических существах восходят к глубокой древности, и прежде всего к архетипу, сформировавшемуся в недрах ритуализированного повествования о тотемном предке. Подобная укорененность былички в лоне ритуальной традиции способствовала тому, что в процессе становления этот жанр аккумулировал в себе весь комплекс народно-философских представлений о мироустройстве и месте человека в мироздании, о судьбе, предопределении, роке и жизненном цикле [Криничная: 7–11]. И в этом смысле персонажи, мотивы и сюжетные ситуации народных суеверных рассказов, будучи осваиваемыми литературой, обладают большим художественным «потенциалом». Небезынтересной в этом отношении представляется попытка осмысления фольклорных фантастических повестей Сомова («Русалка» (1829), «Оборотень» (1829), «Кикимора» (1829), «Сказки о кладах» (1830), «Купалов вечер» (1831), «Киевские ведьмы» (1833), «Недобрый глаз» (1833)) в призме особенностей художественного усвоения и трансформации в них функций мифологических персонажей и сопряженного с ними «быличкового» конфликта.

#### *Литература*

*Криничная Н.А.* Русская мифология: Мир образов фольклора. М., 2004.

*Островская Н.К.* А.С. Пушкин и О.М. Сомов // Пушкин на юге. Труды Пушкинских конференций Кишинева и Одессы. Т. II. Кишинев, 1958.

*Померанцева Э.В.* Жанровые особенности русских быличек // История, культура, фольклор и этнография славянских народов. М., 1968.

*Сомов О.М.* О романтической поэзии // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 546–562.

*Чебанюк Т.А.* Фантастическая повесть в историко-литературном процессе 20-х – начала 40-х годов XIX века: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1979.

### **Изображение урока в произведениях Л.Н. Толстого и отношение писателя к западноевропейской педагогике**

**Десятникова Александра Викторовна**

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

Толстой был хорошо знаком с педагогикой Запада. В 1860–61 гг. он посетил ряд школ в Германии, Франции, Швейцарии, беседовал с директором учительских семинарий в Берлине А. Дистервегом, был в дошкольных учреждениях, названных Ф. Фребелем «детскими садами». Неоднократно он вступал в спор с русскими педагогами, последователями И.Г. Песталоцци: Н.Ф. Бунаковым, К.Д. Ушинским, чью книгу «Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии» «думал вложить в руки... Каренина» [Кудрявая: 445]. Толстой выступал против «принудительности» образования, зубрёжки, страха ребёнка перед наказанием, разграничивал задачи воспитания и образования. «Дух человеческий, говорят немцы, должен быть выломан, как тело, гимнастикой», – иронически писал Толстой [Толстой: 31].

Но самой убедительной критикой «принудительности» образования является художественное изображение писателем педагогического процесса. И эпизоды, воспроизводящие уроки, тому подтверждение. Под эпизодом в литературоведении понимается «относительно самостоятельная, вычленяемая из целого часть сюжетного произведения, заключающая в себе изображение (а не просто сообщение, упоминание о предмете или событии)» [Чернец: 68]. Поэтому эпизоду можно дать заглавие, например: «Каренин учит Серёжу». Важнейшие признаки эпизода: единство времени и места, один и тот же состав главных участников, определённая роль в развитии общего действия произведения. В повестях и романах Толстого много сценических эпизодов, приближающих эпикку к драме: событие как бы происходит перед нашими глазами. Урок, длящийся непрерывно в течение недолгого времени, – благодарная тема для эпизода.

В изображении урока Толстого больше всего волнует атмосфера преподавания. Эту атмосферу создаёт описание места, где проводится урок (класса), поведения преподавателя, переживаний ученика. В «Детстве» (гл. 1,4) десятилетнего Николеньку обучает и воспитывает немец Карл Иванович. Линейки для «поощрения», а не для «линевания», угол, в который ставили провинившихся, крестики, где отмечали грехи, страх наказания – всё это характеризует атмосферу преподавания. Большое значение имеет невербальный диалог. Николенька изучил малейшие изменения в настроении своего наставника. Он знает, что если тот внимательно слушает его, зажмурившись, то это «дурной признак». Наставник же не замечает состояния мальчика, который от слёз не может сказать ни слова. Две сцены контрастируют между собой: в спальне Карл Иванович добрый, чуткий воспитатель (гл. 1), а в классе он строгий «наставник» (гл. 4).

В «Отрочестве» (гл. 11) Николенька взволнован приездом своих сверстников. Через портрет, жесты и мимику автор иронично изображает учителя, который очень далёк от понимания внутреннего состояния своего ученика. Негативное же отношение Николеньки к учителю автор передаёт через его внутренние монологи. На дорогу, по которой должен был прийти учитель, Николенька «смотрел с сильным желанием никогда не видеть его». Отношение читателей к преподаванию складывается из контрастных точек зрения. Важный и гордый вид, неторопливые движения учителя, его игнорирование Николеньки говорят о том, что учитель собой полностью доволен, однако для Николеньки история – «самый скучный, тяжёлый предмет». Крайняя незаинтересованность в уроке, неприязнь к учителю, волнение накануне бала – всё это привело к тому, что Николенька получил единицу.

В романе «Анна Каренина» несколько глав посвящены воспитанию и учёбе десятилетнего Серёжи Каренина (ч. 5, гл. 24–30). Здесь также важен контраст. Ситников, петербургский педагог, и Алексей Александрович уверены в том, что они на правильном пути, мнение же Серёжи совсем другое. Он не мог этому учиться «потому, что в душе его были требования, более для него обязательные, чем те, которые заявляли отец и педагог. Эти требования были в противоречии, и он прямо боролся со своими воспитателями». И учитель, и отец Серёжи решили, что для мальчика важнее всего долг, труд и глубокая религиозность. Однако Серёжа понимает, что они говорят не то, что на самом деле думают. Серёжа спрашивает отца, рад ли он «звезде», которую получил. В ответ отец читает лекцию сыну о любви к труду, а не к наградам, «вспоминая, как он поддерживал себя сознанием долга при скучном труде нынешнего утра, состоявшем в подписании ста восемнадцати бумаг». Показательно и то, что Толстой изображает уроки истории (в «Отрочестве») и священной истории (в «Анне Карениной»), преподавание которых он резко критиковал в своих статьях. В анализируемых эпизодах подчёркнуто, что содержание урока и мелочность вопросов учителя вызывают внутреннее сопротивление ученика.

Весь день Серёжа думает о том, как сделать, чтобы отец был к нему добрее и ласковее. Поэтому и урок не был выучен. И во время урока Серёжа думал не о патриархах, а о маме и о доброте, его же призывают к труду и исполнению долга. Ребёнок не может думать одновременно о разных вещах. Он не может думать об уроке, потому что его занимают более важные для него вопросы. По-настоящему он учится не на скучных и непонятных уроках, но в школе самой жизни: «Воспитатели его жаловались, что он не хотел учиться, а душа его была переполнена жаждой познания. И он учился у Капитоныча, у няни, у Наденьки, у Василия Лукича, а не у учителей. Та вода, которую отец и педагог ждали на свои колёса, давно уже просочилась и работала в другом месте».

*Литература*

Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 16.

Кудрявая Н.В. Ушинский Константин Дмитриевич // Лев Николаевич Толстой. Энциклопедия. М., 2009.

Чернец Л.В. Эпизоды, диалоги и монологи в пьесах А.Н. Островского // А.Н. Островский. Материалы и исследования. Шуя, 2006.

**Пейзажные зарисовки в «Проскинитарии» Арсения Суханова**

Жарова Ирина Юрьевна

*Аспирантка Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина, Рязань, Россия*

Природа уже в древнерусской литературе «становится полноправным компонентом повествования и описания» [Веденин: 116]. Писателей-путешественников привлекали экзотические виды стран, через которые проходил их путь. Ландшафтные зарисовки включены и в «Проскинитарий» Арсения Суханова, созданный как официальный отчет о посольстве в 1649–1653 гг. В описаниях иеромонаха Арсения нашли выражение литературные тенденции XVII в. В частности, последовательно соблюдается закон построения пейзажа – «единства времени, места и трехмерности пространства» [Ужанков: 66].

Картины природы чаще встречаются в первой части книги, «Статейном списке», который посвящен описанию паломничества. Второй раздел, «Собрано от писаний о граде Иерусалиме...», обрисовывающий состояние сакральных мест и объектов Святой Земли, и третий, «Тактикон», содержащий порядок богослужения в греческих церквях, включают единичные случаи подобных очерков.

Первую главу можно условно разделить на три части: дорога в Иерусалим, пребывание в Палестине и возвращение в Москву. Преобладающее количество пейзажей содержится в рассказе об обратном маршруте. Вероятно, это связано с причинами как объективного, так и субъективного характера. Повествование о пути на Восток по обыкновению включает описания внешнего вида городов, оцененных явно с военных позиций: «по всему городу и по башнямъ поземнаго бою неть, но токмо верхнехъ у зубцовъ» [Арсений: 7]. Внимание Суханова к боеспособности тех мест, в которых он побывал, позволило некоторым исследователям (Н.И. Ивановскому, С.А. Белокурову, С.Ю. Житеневу) предположить, что в число поручений правительства, полученных Арсением, входило и требование собрать максимально возможное количество сведений о вооруженных силах Османской империи.

Пейзажные зарисовки большей частью имеют прагматический характер. Они, скорее, нацелены на литературное воссоздание плацдармов: («От Чернаго моря протока въ Бѣлое море, якоже рѣка великая, мню, яко из самопала добраго перестрелить» [Там же: 10], «Урменский низокъ берегъ и поля ровны от самага Царяграда даже до Ираклии; а все поле, лѣсу нѣтъ, а берегъ каменистый» [Там же: 17]) или же составляются ради демонстрации торгово-экономического положения

страны: «От Решита до Мисиря, по реке по обеимъ брегамъ все воду коломъ волами наливають изъ реки, поливають сахары и прочие сады, пшено сорочинское, по обе стороны реки береги ровныя» [Там же: 35]. Вероятно, в это время Суханов не интересовали окружающие виды, т.к. он стремился выполнить поставленную перед ним задачу – дать подробный отчет о событиях во Святой Земле.

Вторая часть, посвященная духовной жизни Иерусалима, фактически не имеет подобных очерков: внимание автора полностью сконцентрировано на сообщениях о поведении восточных православных людей под мусульманским правлением. Исключением стало изображение Иордана, необходимый элемент для любого паломнического хождения: «течетъ отъ сѣвера на югъ: не добръ велика, сажень ... чрезъ рѣку яко осьми, и въ силахъ, девяти, а глубина – чрезъ ея люди преходиша в груди воды» [Там же: 78]. Священную реку старец описывал максимально подробно, при этом указывал его реальное состояние на данный момент времени, а не использовал устойчивые выражения: «въ то время вода шла прибылая, желта и быстра, а какъ стоица, гораздо бѣла, и сладка...» [Там же: 78].

Больше пейзажных зарисовок прочитывается в рассказе иеромонаха о возвращении в Россию. Возможно, это связано с тем, что, выполнив поручения правительства, Суханов обратил внимание на окружающую его местность, или обратный сухопутный маршрут предоставлял более яркие впечатления, чем морской – в Палестину. Можно предположить, что старец не знал точного пути, но, стремясь не изменять своему протокольно-точному изложению, пытался сохранить достоверность в описаниях.

Панорамные изображения встречаются в единичных случаях: «другую сторону горы, на низъ: тутъ межъ горъ доли хорошия, широкия, и низкия, и высокия, воды студена, понеже от снѣжныхъ горъ всѣ текутъ... в одно озеро великое...» [Там же: 95]. Иеромонах Арсений не ставил целью выразить личную эстетическую оценку видов, он отмечал конкретные ориентиры.

По традиции, в древнерусской путевой литературе новые явления сравниваются с хорошо известными отечественному читателю. Этот прием использовал и автор «Проскинитария»: «Ниль... шириною яко Ока подъ Серпуховымъ или подъ Коломною, а инде и уже» [Там же: 35], «Евфратъ... мало уже Москвы реки» [Там же: 96], «Муратса... гораздо быстра и велика, как Москва рѣка» [Там же: 97] и др. В повествовании преобладают описания водоемов, а горы, непривычные для русского путешественника и потому кажущиеся абсолютно одинаковыми, изображаются крайне скупой: «горы же высокия; а выше того то есть гребень самой снежной» [Там же: 95], «ехавъ горами высокими» [Там же: 97]. Исключением стал Арарат, поскольку с ним связано несколько библейских преданий, о которых упоминает сам старец: «выше всѣхъ тутошнихъ окрестныхъ горъ, остра, вышла холмами, на ней снегу много лежитъ, на ней де Григорий великия Армении молился... сказываютъ тутошние жильцы, Ноевъ ковчегъ» [Там же: 102].

Таким образом, зарисовки природы в тексте «Проскинитария» Арсения Суханова используются как один из параметров объективности и точности изложения. Иеромонах выбирает объекты, которые максимально соответствуют его практическим целям. «В пейзаже сохранился только один – реальный – смысл и полностью утратился сакральный» [Ужанков: 66]. Стиль старца объективно отражает процессы, которые происходили в литературе этого времени.

*Литература*

*Арсений Суханов. Проскинитарий // Православный палестинский сборник. 1889. Т. 21.*



Веденин Ю.А. Тема природы в русской прозе // Экология культуры. М., 2000. С. 115–122.

Ужанков А.Н. Эволюция пейзажа в русской литературе XI – первой трети XVII вв. // Древнерусская литература: изображение природы и человека. М., 1995. С. 19–88.

### **Цвет как категория художественного мышления М. Ю. Лермонтова**

Короткая Мария Руслановна

*Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия*

Живопись и литература – виды искусства, имеющие долгую и богатую историю взаимоотношений. Достаточно вспомнить, что «в незапамятные времена "слово" существовало в рисованном образе, и лишь с течением веков воплотилось в знаки, ставшие письменностью» [Сиротин].

Есть разные связи поэзии и живописи, и возможны разные сближения. В основе одних – сходство мотивов, переживание общей темы, другие различимы скорее в особенностях метода, в характерности видения, а не в прямом тематическом совпадении. В этом случае в силу вступает сходство мироощущенческое и субъективное.

Специфика нашей работы заключается в том, что исследуется не просто взаимовлияние живописи и поэзии, а творческое наследие человека, являющегося и поэтом, и художником. Связь различных творческих проявлений одного художника (в широком смысле слова), а тем более художника такого масштаба как М. Ю. Лермонтов, не может сводиться только к сюжетному или тематическому сходству.

Цвет – основное выразительное средство живописи. Одной из основных его особенностей является то, что цвет предмета, изображенного автором на полотне, не равен цвету этого же предмета в реальности. Для описания этого явления В. Иванов использует понятия «локального» и «нелокального» цвета: «Если вы подберете красками определенный колер и наложите его на предмет, и если этот цвет совпадает, то это и есть подобранный вами цвет – локальный цвет предмета. Береза – белая. Зелень – зеленая. Локальный цвет предмета не изменяется ни на освещенной части предмета, ни на теневой, ни в солнечный день, ни в серый» [Иванов: 19]

В лирике Лермонтова подобная цветовая актуализация встречается редко, в основном – в тех произведениях, где акцент сделан не на описании природы, и цветовые детали служат лишь вспомогательным средством. Не отдельные цветовые детали, а полноценные цветовые палитры являются одной из особенностей лирики Лермонтова, особенно – пейзажной. Цветовая деталь (цветовая характеристика того или иного предмета или явления) почти никогда не существует у поэта как обособленное, единичное явление. В каждом стихотворении, где возникает один цветовой образ, следом разворачивается целая их галерея, причем существуют они в тесной связи, взаимодополняя друг друга:

Русалка плыла по реке *голубой*,  
    *Озаряема* полной луной;  
И старалась она доплеснуть до луны  
    *Серебристую* пену волны  
(«Русалка»)

Ещё Анненский И. Ф., характеризуя особенности уникальной передачи Лермонтовым пейзажных зарисовок, отмечал, что «главная прелесть лермонтовских красок в их сочетаниях» [Анненский: 105]. Действительно, в стихотворениях Лермонтова цвета часто сосуществуют в устойчивой связке. Причем цветовая характеристика может проявляться не только в словах, цветовая семантика которых является эксплицитной, но и в лексемах, выражающих её косвенно (туман, луна, море, солнце, луч, озаряем, горит, догорает). У Лермонтова эти слова постепенно, переходя из произведения в произведение и непрерывно вступая во взаимодействие с другими,

обрастают новыми оттенками, смыслами. Каждое такое слово становится полноценной и сложной микросистемой внутри художественной системы лермонтовской лирики в целом, то есть слово приобретает статус *слова-образа*, как раз той интеграционной категории, которая вместила в себя содержательную образность, характерную для литературных художественных произведений, и образность визуальную, описательную, являющуюся прерогативой живописи.

Можно предположить, что в этом и заключается одна из тайн лермонтовского гения: в его поэзии слово не просто не равно самому себе, не просто приобретает новые значения, но ещё и преодолевает рамки языковые, становясь абсолютно новой, интеграционной единицей, охватывающей другие, несвойственные ей стихии, в частности – живописную.

Ещё одним феноменом лермонтовской художественной индивидуальности является тот факт, что тип колористики, который предполагает сложное взаимное влияние цветов, «присвоение» предмету взамен реального другого, являющегося адекватным целостному художественному видению создателя произведения, развился и оформился после возникновения импрессионизма, то есть в конце XIX – начале XX века. Конечно, предпосылки подобного цветового метода имели место в живописи и раньше, но в целом получается, что колористика лермонтовской лирики опережала колористику живописных школ его времени.

Некоторые цветовые сочетания в лирике Лермонтова могут показаться нам нелогичными, противоречащими объективной действительности. Так, например, мы понимаем, что русалка не может плыть «по реке *голубой*, озаряема полной луной», как и луна не может взойти «на небе *голубом*», потому что темнота ночи и специфика освещения не позволяют небу и воде сохранять свой привычный дневной цвет. Однако это – вовсе не ошибка поэта, а очередное проявление его художественной индивидуальности, поскольку странное сочетание цветов не вызывает недоумения, заставляет нас увидеть описываемую картину (и поверить в её реальность) именно такой, какой её увидел и захотел передать автор.

Таким образом, Лермонтов моделирует изображаемый им мир природы, наделяя его красками, не всегда соответствующими реальным объектам, однако общая гармония пейзажной лирики, безусловно, навеяна восприятием природы в объективной реальности, то есть в пейзажной лирике Лермонтова прослеживается рождение внутреннего ощущения мира под воздействием внешнего восприятия. В этом – ещё одно сближение лирики поэта и законов живописи, в которой внутреннее чувство художника рождается под влиянием внешнего созерцания.

#### *Литература*

*Анненский И.Ф.* Об эстетическом отношении Лермонтова к природе // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. (Литературные памятники).

*Иванов В.* Разговор о цвете в живописи // «Юный художник». № 10. 1987.

*Сиротин В.* Лермонтов в искусстве его времени. Перья серафимов: <http://www.lermontov.info>

### **Концевые элементы в русских стихотворных посланиях первой половины XVII в.**

Кузнецова Ольга Александровна

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

Жанр стихотворного послания первой половины XVII в. находятся в области пересечения риторики и поэзии. Несмотря на наличие в текстах посланий элементов поэтической образности, а также формальных признаков стихотворения, большинство из них «сконструированы» по одной композиционной модели: имеют четко выраженные вступление и заключение, «пишущий умеет... соблюсти некую

риторическую фигуру обращения, умеет – затем – попрощаться с адресатом и назвать себя, автора» [Илюшин: 639].

Сигналом для завершения послания, перехода от средней части к финалу, может быть строка, вроде: «Вящши уже того не имам, что к тебе писати» [Виршевая поэзия: 182] или «Глаголати же о прочем помолчим» [Там же: 56]. Далее следует перечень формульных пожеланий адресату: «Такоже буди здрав и покровен всемогущаго бога десницею, // Да воздаст ти во оном вѣце многосугубною сторицею» [Там же: 129]; «Прочее же – сохраняйся Христом // и ограждайся животворящим его крестом» [Там же: 164]; «А прочее будите покровени десницею херувимскаго владыки, // Да причтет вы со избранными лики» [Там же: 292]; «Прочее же буди покровен десницею вышняго бога, // Да сподобит тя небеснаго своего чертога». [Там же: 153]. Приведенные варианты стихотворных формул наиболее частотны для посланий этого времени. Рифмообразующая пара слов задает смысловое наполнение двоестрочия, незначительно варьирующееся в пределах функции пожелания. Названные концевые элементы переходят из текста в текст и осознаются как готовый риторический прием, с помощью которого послание может быть завершено. Но во многих случаях автор считает необходимым особо указать на композиционную завершенность текста. Для этого существуют специальные формулы – например, рифмообразующая пара «конец – венец». Оказываясь в одной из самых сильных позиций строки, элемент «конец» вводит тему завершения, а рифмуемая строчка сообщает формуле смысловое наращение, завершающее перечень пожеланий. Так складывается формула, типичный пример которой: «И сему речению и сказанию – конец, // А праведным от Христа – нетленный венец» [Там же: 80].

К первой половине XVII столетия складывается целый корпус стихотворных формул, которые выполняют функцию «закрепок», то есть используются в значении усиления вышесказанного. Сакральным словом «аминь» традиционно завершаются многие тексты древнерусской литературы, и поэтические не являются исключением. Элемент «аминь» венчает поэтический текст как сам по себе, так и попадая в состав стихотворной строчки. В последнем случае он также становится рифмообразующим, и появляется формула, построенная на опорных словах «аминь – не отринь» («И впредь своего жалования от меня не отринь. // Во веки веков, аминь» [Там же: 224]). Реже вторая строка, помимо пожелания, несет дидактическую функцию: «И во веки веков аминь. // А тот нелепый нрав свой от себе отринь» [Там же: 196]. Кроме того, существует развернутый вариант этой формулы, он оканчивается предупреждением: «Аще ли же не послушаеш нас и того не отринеш, // То сам душу свою во ад ринеш» [Там же: 157]. Глагольные рифмообразующие пары редко бывают стабильны в связи с возможностью широкого варьирования. В данном же примере элемент «отринеш» диктуется предыдущим двоестрочием, тогда как в пару ему может становиться и «постынешь», и любой другой подходящий по смыслу глагол.

Однако во всех указанных выше вариантах факт употребления «закрепляющей» формулы не означает безусловный конец послания. Формула может завершать смысловый фрагмент или акростих, иногда автор после элемента «аминь» добавляет еще несколько строк – в таком случае ему необходима новая «закрепка», более значимая. В этой функции выступает стихотворная формула с опорными словами «такое – никак/всяко» («Буди, буди тако. // А без ваша милости не мощно жити никак» – [Там же: 161]; «Буди, буди тако! // А бывает всяко» – [Там же: 128]). Без смысловых наращений данная формула в неконцевой позиции, как правило, не употребляется.

Таким образом, в качестве концевых элементов посланий выступают целые цепочки стихотворных формул: одно двоестрочие влечет за собой другое, причем соблюдается иерархия формул по отношению к позиции абсолютного конца текста. Формулы не полностью идентичны, каждый раз двоестрочие с соответствующими

опорными словами формируется заново и органично встраивается в контекст. Но для автора и адресата важно соблюдение этикета при создании словесного произведения.

Система формульных цепочек функционирует на протяжении первой половины XVII в. – ко второй половине столетия ситуация меняется. Стихотворный текст теряет статус сакральности, автор делового письма больше не видит необходимости в «закреплении» своего текста ритуальной формулой, поэтому концевые элементы выбираются в зависимости от содержания стихотворения.

*Литература*

*Илюшин А.А.* Начало виршеписания // История древнерусской литературы: Аналитическое пособие. М., 2008.

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

**К вопросу о религиозных мотивах в «Ревизоре»**

Кузьмина Мария Константиновна

*Выпускница Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия*

В последнее время все более и более «интерпретации гоголевских произведений выходят в область широкого иносказательного толкования» [Гончаров: 663]. Не является исключением из творчества писателя и прогремевший с небывалым успехом еще при жизни автора «Ревизор». Исследователи комедии неоднократно указывали, прежде всего, на «эсхатологическую идею суда» [Гончаров: 665], окрашивающую финальную, «немую сцену». Представляется, однако, что до сих пор не все религиозные мотивы, пронизывающие текст комедии, были найдены и осмыслены.

Главный символический мотив первого действия – всеобщая греховность жителей уездного города, идея того, что «нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов» (I действие, I явление). Однако, признавая и полностью сознавая это, Городничий и прочие персонажи пребывают в пагубном равнодушии и остаются душевно недвижимы.

Во втором действии развивается мотив доступности покаяния.

Центральной на духовно-аллегорическом уровне сценой второго действия является помещенная в десятом явлении сцена падения Бобчинского. Она, и прежде всего реплика упавшего: «Я забегу к Христиану Ивановичу: у него-с есть пластырь такой, так вот оно и пройдет», – не столько элемент авторской буффонады, сколько аллюзия на распространенный в святоотеческой литературе мотив исцеления души грешника через покаяние, посредством которого Христос налагает на нее живительный пластырь: «Гноение, Спасе, исцели / смиренныя моя души: едине Врачу, / пластырь мне наложи, и елей и вино, дела покаяния, / умиление со слезами» [Постная Триодь].

Отметим, что в пятом явлении третьего действия Бобчинский показывается на сцене с пластырем на носу, а в седьмом явлении четвертого действия на вопрос Хлестакова: «Что, как ваш нос?», – отвечает: «Слава богу! не извольте беспокоиться: присох, теперь совсем присох». Итак, символическое обращение одного из персонажей ко Христу свидетельствует о том, что исцеление вполне реально, стоит только его возжелать. Упоминание имени доктора также должно способствовать прочтению аллюзии. Конечно, речь не идет о том, чтобы соотносить с Христом образ доктора Гибнера в прямом или переносном, пародийном смысле; отсылка производится на идейном, несюжетном уровне.

Центральной сценой третьего действия является сцена чтения письма городничего и реплика его жены: «Что тут пишет он мне в записке? (*Читает.*) "Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие божие, за два соленых огурца особенно и за полпорции икры рубль

двадцать пять копеек..." (*Останавливается.*) Я ничего не понимаю, к чему же тут соленые огурцы и икра?» (III действие, II явление).

С одной стороны, милосердие божие, с другой, соленые огурцы. Подобное сочетание только на первый взгляд комично, на самом же деле призвано подчеркнуть горькую иронию автора над тем, что мелочные дела и заботы века сего изгоняют из души городничего и прочих персонажей память о самом главном, «едином на потребу».

В свете напряженного авторского ожидания покаяния от своих героев неожиданный вопль прижатого толпой чиновников Земляники в четвертом действии: «Отпустите, господа, хоть душу на покаяние» (IV действие, I явление), звучит особенно правдиво и, самое главное, буквально.

Кульминацией всего сюжета являются, несомненно, последние сцены пятого действия, в которых читатель не только не наблюдает следов раскаяния персонажей пьесы, но и является свидетелем их крайнего ожесточения и неприкрытой враждебности друг по отношению к другу. Едкая злоба, зависть и проклятия сменяются злорадством и торжеством над поверженным героем и его семьей. Пародийное переосмысление евангельской цитаты («От человека невозможно, а от бога все возможно» [(Марк 10:27)] V действие, VII явление) указывает на то, как далеко отошли персонажи от истинной веры.

На сокровенный смысл этих сцен бросает свет реплика Бобчинского в пятом явлении: «Марья Антоновна, имею честь поздравить! Дай бог вам всякого богатства, червонцев и сынка-с этакого маленького, вон энтакого-с (*показывает рукою*), что можно было на ладонку посадить, да-с! Все будет мальчишка кричать: *ya! ya! ya!..*» (V действие, V явление). Именно эта реплика в наибольшей степени раскрывает глубинный смысл происходящего, ведь в ней содержится цитата из одного из двенадцати страстных евангелий, читаемых на утрени страстной пятницы: «И мимоходящий хуляху его, покиваяще главами своими и глаголюще: *ya*, разорь церковь и трети денми созидай, спасися сам и сниде со креста» (Мк 15: 29–30).

Итак, перед глазами читателя не только и не столько комната в доме городничего, сколько предместье Иерусалима, где распятый за человеческие грехи Христос выслушивает издевательские понукания изуверов! Но как это возможно, если с момента крестной смерти Спасителя прошло много веков? Возможно, ведь согласно словам апостола Павла, христиане, отвращающиеся от Христа, «снова распинают в себе Сына Божия и ругаются ему» (Евр 6: 6).

«Неужели Гоголь действительно верил, – восклицает исследователь духовного пути писателя [Мочульский: 75], – что представление веселой комедии может «преобразовать» Россию?» В свете выявленных аллюзий можно положительно утверждать, что верил, хотя комедия получалась совсем не такой веселой, как это может показаться с первого взгляда, а современники Гоголя, равно как и многие последующие поколения читателей его пьесы, не замечали скрытых в ней потаенных мотивов.

#### *Литература*

Гончаров С.А. Гоголевский текст и духовное око // Гоголь в русской критике. М., 2008.

Мочульский К. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934.

Триодъ Постная, 1 Седм. Вел. Поста, Среда Повеч., Кан. св. Андрея Кр., 4 тр. 6 п.

### **Структурные основы психологической драмы Л.Н. Толстого "Живой труп"**

Манжола Инна Тимофеевна

*Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия*

В жанровой системе Л.Н. Толстого драматургия занимает особое место. Это обусловлено целым рядом причин. Во-первых, доведенные до конца драматургические опыты относятся к позднему периоду его творчества и в этом отношении достаточно однородны. Во-вторых, Толстой никогда не скрывал своей неприязни к театральности и

ко всякой условности вообще, что делает сам факт существования толстовских пьес неким парадоксом [Шульц: 54].

Установка на обновление театра через отрицание ближайшего эстетического опыта и обращение к опыту «изначальному» (средневековому, прежде всего, но отчасти и античному) приводят Толстого в самое тесное соприкосновение с линией «новой драмы».

«Психологическая драма» выступает своего рода высшим уровнем драматургии Толстого, вбирающим в себя все остальные. Пьеса «Живой труп» занимает особое место в драматическом наследии Л.Н. Толстого.

Уникальность драмы «Живой труп» просматривается уже на уровне заглавия пьесы. Символика, заложенная в нем, весьма многозначна. Во-первых, "живой труп" – это вынужденно притворившийся погибшим Федор. Во-вторых, это метафора самой формы существования, экзистенции героя, не могущего найти своего места в жизни и как бы зависшего между бытием и небытием, на границе смысла и бессмыслицы. В-третьих, символика "живого трупа" объективно отсылает к христианской топике "живой смерти" и "мертвой жизни" (о ней писал еще Блаженный Августин в своей "Исповеди") как метафор посюстороннего бытия каждого человека, независимо от его жизненного успеха или неуспеха, от его мировоззрения и характера: "живой труп" – это "каждый" из людей [Шульц: 98].

Новаторским является использование Л.Н. Толстым «ретроспективно-аналитического» принципа изображения жизни, который позволил писателю не только рельефно показать действующих лиц в определенный момент развития их характеров, но и дать яркое представление о наиболее существенных моментах жизненного пути, предшествовавших непосредственному действию [Михайловский: 39]. Именно поэтому «назревание событий» произошло где-то там, за сценой, а действие драмы начинается с основного, «готового момента» – разрыва Федора Протасова с миром Карениных. «Только он (Толстой), – замечал Ю. Айхенвальд, – умеет так сразу и решительно вводить в самую середину сюжета и жизни вообще» [Айхенвальд: 127]. Такое начало пьесы создает диалогическое наложение разных точек зрения, подчеркивает известную относительность возможных оценок. Тем самым нарушается *привычная форма экспозиции*: она уже не «предшествует действию в виде независимого введения, а растворена в действии».

Развитие действия в драмах Толстого происходит не столько за счет внешнего нарастания событий, сколько за счет внутренней психологической изменчивости главных персонажей, духовная жизнь которых является центром произведения, его «фокусом». Л.Н. Толстой признавался, что для него главное – «душевная жизнь, выражающаяся в сценах». Так в «Живом трупе» события, скорее всего, представляют собой следствие того «запутанного узла противоречий», который был «завязан» еще до открытия занавеса.

Своеобразное понимание драматургического «узла» и особенностей развития действия (как смены бесконечных психологических стадий в своей незавершенности в пределах пьесы) обусловило внутреннюю структуру отдельных актов. Каждый акт или картина в драмах Толстого – это вполне самостоятельная часть со своими, именно этой структуре присущими законами построения и ведения действия. Это своеобразные «пьесы в пьесе» [Основин: 65].

Следование «ретроспективно-аналитическому» принципу естественно образует многокартинность драматического произведения, которая способствует максимально широкому охвату явлений действительности, всестороннему раскрытию всех конфликтных связей, проникновению в сущность психологических переживаний героев. Многокартинностью, призванной зафиксировать различные психологические состояния героя, создается иллюзия почти одновременного (синхронного) изображения событий, происходящих в различных местах. Наблюдается это главным образом на

стыке двух картин, объединенных в каждом акте, по принципу диптиха. Таким образом, действие в психологической драме преодолевает видимые границы произведения, захватывает широкую сферу жизни в ее различных измерениях – пространственных и временных.

Еще одним существенным признаком драмы является наличие открытого финала. В «Живом трупе» наблюдается редкий случай двойного разрешения конфликта (вначале мнимое самоубийство Протасова, приведшее к определенной расстановке действующих лиц, а затем – самоубийство его в конце пьесы). Поэтому можно сказать, что финал «Живого трупа» «растянулся» не на одно действие, а на два (пятое и шестое) и потому имеет самостоятельные признаки структуры целого: здесь есть собственный «ход» действия, начиная с экспозиционной части (рассказ Протасова о своей жизни художнику Петушкову), завязки (предложение Артемьева шантажировать Каренина и Лизу, которое отвергается Протасовым), кончая кульминацией (сцена допроса) и развязкой (слова адвоката Петрушина о том, что приемлемого для Протасова решения быть не может) [Основин: 74].

Подводя итог сказанному, следует отметить, что существенной особенностью «Живого трупа» является неразрывная связь социального, психологического и нравственного аспектов. Освещение коллизий жизни, психология героев в «Живом трупе», как и в других произведениях Толстого, включает в себя нравственный конфликт, который не обособляется от внутреннего развития драмы, но ясно проступает в обрисовке ее действующих лиц.

#### *Литература*

*Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. 2-е изд. М., 1908–1913.

*Михайловский Б.В.* Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969.

*Основин В.В.* Драматургия Л.Н. Толстого. М., 1982.

*Шульц С.А.* Драматургия Толстого как пограничный феномен // Русская литература. 2000. № 1. С. 21–39.

### **Типология жанра исторического романа 20-30-х годов XIX века**

Морозова Яна Евгеньевна

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

Проблема определения исторического романа как жанра, относится к числу спорных в истории и теории литературы.

Для нас наибольший интерес представляют работы, посвященные историческому роману 20–30-х годов – времени зарождения жанра и написания первых исторических романов. Сложность проблемы состоит в том, что исследователи уходят от начального этапа формирования русского исторического романа, когда он еще не четко сформировался. Даже писатели тех лет не называли свои романы именно историческими. Например, А.Ф. Вельтман называет свое произведение «Светославич, вражий питомец» диво времен Красного Солнца Владимира, Н.А. Полевой свою «Клятву при гробе Господнем» называет русской былью XV века, М.Н. Загоскин «Аскольдову могилу» называет повестью времен Владимира Первого.

Исторический роман не является каноническим жанром, именно этим вызваны неоднократные попытки исследователей, которые осознают неоднородность данного жанра, выделить типы исторического романа.

В.Я. Малкина в диссертации «Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX – начала XX века» предлагает теоретическую модель исторического жанра и построение типологии исторических романов.

В основу своей типологии В.Я. Малкина кладет соединение историзма и «готического антропологизма». Она, опираясь на опыт своего научного руководителя

Н.Д. Тамарченко, выделяет два типа исторического романа. Первая, наиболее многочисленная, разновидность – авантюрно-психологический роман (сюда входят, в частности, романы В. Скотта, «Капитанская дочка» А.С. Пушкина, произведения И.И. Лажечникова, М.Н. Загоскина, Н.А. Полевого и др.). В.Я. Малкина отмечает следующие особенности этой разновидности исторического романа: преобладание историзма над «готическим антропологизмом»; автора интересует определенный исторический момент. Вторая разновидность исторического романа, которую выделяет В.Я. Малкина, – авантюрно-философский роман (например, «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго, «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя, «Огненный ангел» В.Я. Брюсова). Этой разновидности жанра, по мнению исследователя, присущи следующие особенности: преобладание «готического антропологизма» над историзмом, что проявляется в подчеркивании неизменности человеческой природы в условиях меняющегося мира; время действия – кризис определенной культуры; соответственно, сюжет представляет собой проверку присущих ей нравственных ценностей.

В данной типологии мы обратили свое внимание на следующие вещи. Во-первых, автор в своей диссертации не разводит понятия романа и повести. Если мы посмотрим на список российских исторических романов первой половины XIX века, учитывавшихся в исследовании, то увидим, что в одном ряду оказывается «Наталья, боярская дочь», «Марфа-Посадница» Н.М. Карамзина и «Ледяной дом» И.И. Лажечникова. Также В.Я. Малкина включает в список текстов и незаконченные произведения, например, «Арап Петра Великого» А.С. Пушкина. Во-вторых, обратимся непосредственно к предложенной типологии. Исходя из нее, получается, что почти вся русская историческая проза 20–30 гг. попадает под один ряд – авантюрно-психологический роман, что не дает возможности говорить о специфике разных романов. В-третьих, во втором виде романа – авантюрно-философском – преобладает «готический антропологизм» над историзмом, – следовательно, история в данных романах статична, рассматривается как процесс нравственный, а не социальный. Герои четко поделены на положительных и отрицательных, при этом в центре внимания не исторические деятели, а частные люди. На материале романов 20–30-х годов мы не можем говорить о статичности истории. Значит, и ни один роман этого времени не можем отнести ко второму типу. В-четвертых, историзм как художественный принцип, который положен в основу типологии исследовательницей, сформировался в полной мере только в эпоху реализма, а в романтическую эпоху он носит ограниченный характер.

Для нас наибольший интерес представляет работа Е. Петуховой, И. Чёрного «Современный русский историко-фантастический роман», в которой исследователи делят все исторические романы на "альтернативную историю" и "криптоисторию". Исследователи считают, что в «альтернативной истории» первичен фантастический элемент, а не историческое событие. Романы "криптоистории", наоборот, повествуют об исторических событиях в полном соответствии с источниками, однако объяснения им даются фантастические.

Исследование посвящено историческим романам XX века, но в качестве истоков двух разновидностей исследователи рассматривают романы 20–30-х годов XIX века. По мнению, исследователей к «альтернативной истории» можно отнести только один роман этого времени – О.И. Сенковского «Фантастические путешествия Барона Брамбеуса», все же остальные тогда будут относиться к «криптоистории», что также не дает нам право считать данную типологию совершенной.

Мы считаем, что, говоря о типологии исторического романа 20–30-х гг. XIX века, бесспорно выделение двух типов романа:

1) включающие фантастический элемент (сюда относим романы А.Ф. Вельтмана, «Искуситель» М.Н. Загоскина);



2) не включающие фантастический элемент (во-первых, это романы на грани романтизма и реализма – И.И. Лажечникова, А.С. Пушкина, К.П. Масальского; во-вторых, это романы с использованием элементов таинственного для создания художественного образа истории (М.Н. Загоскин «Юрий Милославский»), для изображения сознания людей определенной исторической эпохи (М.Н. Загоскин «Аскольдова Могила»)).

Данная типология видится нам наиболее приемлемой, так как она отражает специфику романтического историзма – орнаментального и фольклорного, по определению И.П. Щерблыкина, но, безусловно, проблема типологии исторических романов 20–30-х годов XIX века остается не снятой и требует дальнейшего изучения и доработки.

### **Тургеневские традиции в создании настроения пьес А.П. Чехова**

Нефедьева Анна Георгиевна

*Магистрант Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия*

В создании настроения пьес А. П. Чехова особую роль играют тургеневские традиции.

«В ряде художественных систем (Чехов, Гауптман, Тургенев, Уайльд и др.) настроение приобретает универсальный, орудийный, методологический характер – становится ключом к жизненному материалу, инструментом эстетического освоения его...» [Вайман: 108].

Уже у Тургенева главным становится не внешнее, а внутреннее действие. Намного важнее для художника – создание атмосферы, настроений, состояний, предчувствий, что впоследствии найдет свое выражение и в драматургии Чехова. В тургеневских пьесах уже появляется «подводное течение» действия. Диалог в них постоянно прерывающийся. В нем одна тема может сразу перебивать другую, речь героев многозначительна, полна недоговоренностей, недомолвок. Подобное свойство диалогов как раз и помогает выстраиваться той сложной постоянной смене различных настроений, которая держит читателя в напряжении. В тургеневских диалогах слово часто перебивается выразительным жестом, в котором невольно выявляется «внезапное душевное движение». Отсюда развернутые ремарки, указывающие на поведение действующих лиц, продолжительные паузы.

Ремарки начинают играть особую роль. Они для читателя становятся неким ключом к этому подтексту, т.к. зачастую в них отражено внутреннее действие. И, естественно, они также играют важную роль в создании настроений и состояний. Все это уже присутствует в пьесах Тургенева. Чехов в своем творчестве развивает эту традицию.

Сюжет в сценах и комедиях Тургенева достаточно прост. И это, на наш взгляд, намеренный шаг, т.к. в этих произведениях все подчинено раскрытию внутреннего мира героев, а, следовательно, намного важнее для художника становится создание атмосферы, настроений, состояний, предчувствий, что впоследствии найдет свое выражение и в драматургии Чехова.

Важным в создании настроения в драматургии Тургенева (что потом получит развитие у Чехова) становится погружение героев в определенное пространство или обращенность их к природе, описание окружающей их обстановки. Природа у Тургенева всегда находится в непосредственной близости. Пейзаж у него не просто сценический фон, он постоянно имеет переключку с настроениями героев. Очень ярко это выражено в пьесе «Где тонко, там и рвется». Чжанг Хан Ик отмечает, что «если у Тургенева такая соотнесенность сценического пространства с эмоциональным состоянием персонажа проявлялась лишь эпизодически, то у Чехова это приобрело форму системы» [Чжанг Хан Ик: 153].

О тургеневской традиции необходимо говорить, когда мы рассматриваем световые, звуковые образы, которые всегда участвуют в создании настроения в пьесах Чехова.

Особую роль в создании настроения играет музыка. Этим приемом иногда пользуется уже Тургенев. У Чехова пьесы постоянно полны музыки и звуков.

Необходимо отметить еще роль в создании настроения образов и символов. У Тургенева уже прослеживается эта тенденция. Так, у него появляется стеклянная дверь, ведущая в сад, сам сад. Интересен, например, образ часов, которые встречаются в пьесе «Где тонко, там и рвется». У Чехова же подобных образов становится больше, их роль возрастает, они превращаются в образы-символы (чайка, озеро, вишневый сад и т. д.).

Вообще, можно сказать, что в тургеневских пьесах можно проследить как совокупность различных настроений разных героев, которые (настроения) контактируют, сталкиваются, взаимообуславливаются, так и выделение общей для всех атмосферы, настроения, которое художником тонко нагнетается. Таковым часто становится настроение ожидания. Настроение ожидания становится основным и в драматургии Чехова.

Неотъемлемую роль в создании настроения играют паузы и молчание, которые нередко передаются за счет синтаксических конструкций. Все это есть уже у Тургенева. И эта традиция активно развивается в драматургии Чехова.

Рассмотрение тургеневских традиций в создании настроения пьес Чехова может привести теоретическое осмысление таких тонких категорий, как «настроение», «атмосфера», «состояние», «предчувствие», «предощущение», которые являются неотъемлемой частью художественного произведения, но которые так сложно поддаются научному анализу.

#### *Литература*

*Вайман С.Т.* Неевклидова поэтика. М., 2001.

*Чжанг Хан Ик.* Психология героя и авторские ремарки в драмах И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова // Актуальные проблемы современной науки. 2002. № 4. С. 148–155.

### **Представления о времени в сборнике «Великий миротворный круг»**

Новицкас Любовь Александровна

*Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия*

Сборник «Великий миротворный круг» (далее – ВМК) представляет собой энциклопедию календарно-хронологических знаний и занимает в ряду памятников данной тематики одно из центральных мест. ВМК был составлен священником церкви свв. Гурия, Самона и Авива при соборе св. Софии в Новгороде Агафоном в 1539–1542 гг. Работа над сборником велась в литературном кружке новгородского архиепископа Макария, будущего митрополита Московского, инициатора создания нескольких крупных сводов (Великие Минеи Четьи, Стоглав, Степенная книга). Возникновение сборника, подобного ВМК, было закономерно. Усилившиеся к концу седьмого тысячелетия от с. м. эсхатологические ожидания обусловили особый интерес к тайнам мироздания и появление сочинений астрологического (и хронологического) содержания; а создание сборников энциклопедического характера было связано с формированием в первой половине XVI в. централизованного государства.

В настоящей работе предпринимается попытка рассмотреть представления о времени в ВМК – обсуждение этого вопроса неизбежно при изучении календарно-хронологических памятников.

Одной из особенностей ВМК является пространственное восприятие времени. Этот способ изображения времени был популярен у древнерусских книжников и отображал стремление к величественности и монументальности (например, в

Степенной книге события русской истории вставлены в пространственную композицию «лествицы»). Время, закрепленное в пространственных формах, становилось неподвижным, настоящим и вместе с тем вневременным [Лихачев: 565–568]. В ВМК этот эффект достигается главным образом за счет того, что время представлено в форме таблицы на 7980 лет, где каждый год имеет определенное место внутри целого 7980-летнего цикла.

Эта же таблица частично демонстрирует другую черту восприятия времени в ВМК, также характерную для древнерусской литературы. Она состоит в совмещении исторических и космологических представлений о времени: при таком восприятии наряду с последовательным развитием событий, связанных причинно-следственными отношениями, констатируется возвращение к уже бывшему состоянию, но в рамках нового цикла [Успенский: 85, 86]. Поля таблицы на 7980 лет использованы для записей, преимущественно летописного характера: обозначены основные события земной жизни Христа, даты семи Вселенских соборов, иногда встречаются сообщения о событиях русской истории и даже такие записи, как «старец святыи ... Зерцало книгу истолковавый в сие лѣто именем Филиппок» под 1097 г. – предположительным годом написания Филиппом Пустынником «Диоптры, или Душезрительного зеркала» [РГБ. Ф. 242. № 115. Л. 22 об.]. Хотя наибольшее значение в сборнике имеет грандиозный цикл обращения Великого Индиктиона, а исторические события в таблицах и текстах ВМК занимают очень небольшое место, тот факт, что они указаны, позволяет говорить о сочетании идеи круговорота 532-летних циклов с линейным понятием об истории.

Кроме того, особенности восприятия времени в ВМК весьма выразительно проявляются в тех изменениях, которым подверглись некоторые сочинения при включении их в состав сборника. В частности, «Изложение пасхалии» Зосимы называлось «Изложением пасхалии на осьмую тысящу лет... в ней же чаем всемирнаго пришествия Христова», последние слова повторялись и в тексте «Изложения», но при включении в ВМК они были заменены на «понеже чаем всемирнаго пришествия Христова на всяко время». Я. С. Лурье объясняет эту замену, произведенную, по его словам, иосифлянскими редакторами, тем, что после 7000 г. даже иосифляне признавали, что бесполезно пытаться установить конкретную дату скончания мира. Зосима же отодвигал Второе пришествие к 8000 г., поскольку следовал учению о «тысячелетнем царстве» Христа, лишь по окончании которого произойдет Страшный суд [Лурье: 380–383]. Но ведь и иосифлянин Геннадий составляет пасхалию после 7000 г., тем не менее он продолжает ее только до 7070 г., который также осмысляется как символическая дата [Каравашкин, Юрганов: 79]. Агафон же организует сборник таким образом, что и 7000-й, и 8000-й годы лишаются рокового смысла, оказываются лишь отдельными датами цикла. Исходя из этого, замену, произведенную в тексте «Изложения» Зосимы, не следует приписывать идеологической концепции «обличителей» в лице Иосифа Волоцкого и его сподвижников, скорее, это пример редакторских воззрений Агафона как представителя следующей эпохи – эпохи централизации, в которую эсхатологические ожидания не были столь сильны.

В целом, представления о времени, продемонстрированные в сборнике, характерны для литературы рассматриваемого периода, что, вероятно, стало одним из условий популярности ВМК среди древнерусских читателей, предпочитавших своеобразному типичное.

#### *Литература*

Каравашкин А.В., Юрганов А.Л. Опричнина и Страшный суд // Каравашкин А.В., Юрганов А.Л. Опыт исторической феноменологии. Трудный путь к очевидности. М., 2003. С. 68–115.

Лихачев Д.С. Пространственное изображение времени в Степенной книге // Лихачев Д.С. Поэтика литературы Древней Руси. М., 1979. С. 565–568.

Лурье Я.С. Идеологическая борьба в русской публицистике конца XV – начала XVI века. М.; Л., 1960.

Успенский Б.А. Восприятие истории в Древней Руси и доктрина «Москва – третий Рим» // Успенский Б.А. Избранные труды. М., 1996. Т. 1. С. 83–123.

**Художественное время в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя**

Павельева Анна Константиновна

*Аспирантка Полтавского национального педагогического университета  
имени В.Г. Короленко, Полтава, Украина*

В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» чётко указано календарное время – 7 июля 1810 года. Следует заметить, что это первая гоголевская повесть, в которой автор конкретно указал важную в ходе сюжетного времени дату. Как и в «Вечере накануне Ивана Купала», именно в этот день произошли решающие события, повлиявшие на дальнейшую жизнь героев. Правда, в «Повести о том, как...» календарное время не имеет столь важного мистического значения, но всё же, думается, автор не случайно выбрал именно этот день. Использование точной датировки создаёт иллюзию правдоподобности. Основная её функция заключается в том, чтобы представить описываемые события как такие, которые действительно имели место в жизни рассказчика и в истории Миргорода.

Кроме того, с помощью точной датировки и некоторых вещей, заполняющих пространство, можно вычислить историческое время повести. Так, дорогое железное ружье, ставшее яблоком раздора между двумя приятелями, было куплено Иваном Никифоровичем около двадцати лет назад, когда он «готовился было вступить в милицию и отпустил было уже усы». Если отнять от 1810 года двадцать лет, получим 1790 год, и становится ясно, почему Иван Никифорович не стал военным. Указом Екатерины Второй в 1791 году была разрушена Запорожская Сечь, и это, видимо, воспрепятствовало военной карьере Ивана Никифоровича. О его казацком прошлом свидетельствует вывешенное проветриваться вместе с ружьём обмундирование, а именно «старый мундир с изношенными обшлагами», «синий козацкий бешмет», «шпага, походившая на шпич, торчавший в воздухе», «старинное седло с оборванными стремями, с истертыми кожаными чехлами для пистолетов, с чепраком когда-то алого цвета, с золотым шитьем и медными бляхами», нанковые шаровары [Гоголь: 186]. Эти нанковые шаровары являются не только символом казаччины, исторического прошлого, но и символизируют храбрость. Так, противопоставляя характеры двух друзей, рассказчик замечает, что «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, *напротив того*, шаровары в таких широких складках...» [Там же: 185].

Дневное время в повести представлено как обыденное. В изображении ночного Гоголь традиционно подчёркивает очарование ночи, а его прозаический текст приобретает при этом поэтический характер. «О, если б я был живописец, я бы чудно изобразил всю прелесть ночи! Я бы изобразил, как спит весь Миргород; как неподвижно глядят на него бесчисленные звезды; как видимая тишина оглашается близким и далеким лаем собак; как мимо их несется влюбленный пономарь и перелазит чрез плетень с рыцарскою бесстрашностью» [Там же: 197]. Живописная ночь – время сна и отдыха – описана в романтических тонах и ощутимо напоминает «очаровательную», «божественную» ночь в повести «Майская ночь, или утопленница», а священнослужитель-греховодник в чём-то похож на Афанасия Ивановича, попovichа-горе-любовника из «Сорочинской ярмарки», который также перелезал через плетень, как и влюбленный пономарь. «Я бы изобразил, – продолжает рассказчик, – как в одном из этих низеньких глиняных домиков разметающейся на одинокой постеле чернобровой горожанке с дрожащими молодыми грудями снится гусарский ус и шпоры, а свет луны

смеется на ее щеках» [Там же: 198]. Данный фрагмент текста ассоциируется с эпизодами из «Ночи перед Рождеством», в которых автор изображает появление в душе Оксаны нежных чувств к кузнецу Вакуле.

В идиллическом пространстве повести преобладает хроникально-бытовое время. Это размеренная, спокойная, привычная миргородская жизнь. Основной характеристикой хроникально-бытового времени является цикличность. Так, Иван Иванович *«всегда»* угощает Гапкиных детей, которые *«бегают часто по двору»*, ходит в церковь *«каждый воскресный день»*, где *«обыкновенно помещается на крылосе»*. Два друга *«часто переговариваются друг с другом с своих балконов»*. Особого внимания заслуживает то, как часто использует Гоголь слово «обыкновенно». Иван Иванович *«вышел, по обыкновению, полежать под навесом»*, *«обыкновенно говорил»* с нищими у церкви, *«обыкновенно спрашивал»* их, *«обыкновенно отвечал»*, а *«старуха обыкновенно протягивала руку»*. Иван Иванович по *«своему всегдашнему обыкновению»* прогуливался по вечерам. А когда его приятель вымолвит какое неприличное слово, то *«обыкновенно Иван Иванович встает с места»* и укоряет своего друга. Иван Никифорович лежал весь день на крыльце, *«обыкновенно выставив спину на солнце»* и т.д.

И хотя в первых трёх абзацах произведения повествование ведётся в настоящем времени, рассказчик плавно переходит на глаголы несовершенного вида прошедшего времени, подготавливая читателя к тому, что эта идиллия скоро разрушится. Знакомя читателя с друзьями и характеризуя Ивана Никифоровича, Гоголь намекает на ссору двух приятелей: *«в прежние времена зайдет, бывало, к Ивану Ивановичу»*. Неоднократно глагол «бывало» используется автором в третьей главе повести с целью подчеркнуть разительную перемену привычек и занятий двух друзей после их размолвки. Приём контраста создаёт тягостное впечатление: рассказчик проводит параллели между тем, как «бывало» раньше и как стало «теперь», ведь дружба тёзок считалась в Миргороде олицетворением стабильности, прочности, неизменности.

Итак, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя можно выделить такие типы художественного времени, как календарное, суточное, историческое, хроникально-бытовое.

#### Литература

Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. Т. II / Миргород. Под. общ. ред. С.И. Машинского и М.Б. Храпченко. Примеч. С.И. Машинского. М., 1976.

### Пространство зеркала / зазеркалья в пьесе Н.В. Гоголя «Ревизор»

Приходько Ирина Николаевна

*Магистрант Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия*

Эпиграфом к пьесе «Ревизор» стала народная пословица: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Этот эпиграф сразу задает проблемный вектор, содержащий жанровые и поэтические категории произведения. Это понятие отражения, его верности или ложности, понятие искажения (кривизны) мира и человека, категория ценностного восприятия себя и мира, а также образного выражения пространственных понятий, связанных с границами разных миров. Сюда же включается и сущностное содержание изображаемых персонажей и, наконец, авторская позиция, несколько отстраненная от изображаемого мира, хотя одновременно в нем и существующая. Все это сконцентрировано в емком образе-архетипе зеркала, получившем в комедии многозначную вариативность.

В мире существования гоголевских персонажей все перевернуто – пороки считаются добродетелью. В пьесе интрига держится на обмане: чиновники обманывают Хлестакова, а Хлестаков в свою очередь обманывает их (аналогично сюжет развивается и в других пьесах). Однако важен даже не сам обман, а то, как он происходит. Все думают одно, а делают другое, тем самым неся в самих себе зеркало и зазеркалье. При

этом для каждого персонажа нормой (т.е. зеркалом) является кривое пространство, мир искажения истины, мир миража и «призрачности». Обратим внимание, что понятие «призрачности» как бездуховности в 1830-е годы проникло в русское сознание вместе с гегелевской формулой «разумной действительности» (см. статью Белинского о «Горе от ума», где вся вторая часть посвящена комедии «Ревизор»). Герои «Ревизора», существуя в материально осознаваемом мире, на самом деле являются «призраками», «смазанным отражением в зеркале» [Набоков: 39], превращаются в говорящих кукол. Гоголь старается подчеркнуть их ненормальность, заостряя и выпукло материализуя порочное содержание «кривизны», не осознаваемой персонажами. Так «зеркало» автора сочетается с «зеркалом» комедийного хронотопа, открывающего противоречие между сущностью и видимостью. Это позволило Ю.В. Манну выстроить концепцию «миражного конфликта» в пьесе Гоголя: «Он (Гоголь) ощущал алогизм, призрачность, «миражность» современной ему жизни, делавшей существование человечества неустойчивым, подверженным внезапным кризисам и катастрофам» [Манн: 184]. В результате обманов и подмен рождается комедийный сюжет. Он несет в себе двойную содержательную сущность. Внешний сюжетный обман незаметно переплетен с внутренним, изначально невидимым. Внутренний (самообман) заключается в том, что все герои мнят о себе гораздо лучше, чем они есть на самом деле. Чиновники в «Ревизоре» хотят показаться честными, а Хлестаков и вовсе изображает из себя высокую фигуру. Гоголь недаром подчеркивал искренность Хлестакова в его вранье. Сравним, как в «Игроках» Утешительный говорит речи о благородстве и честности карточных шулеров. На самом деле, изображенные Гоголем персонажи давно уже утратили свой человеческий облик, так как лишились самого главного – собственной души.

Итак, в пьесах Гоголя движущей силой сюжета становится игра зеркальных отражений: прямого, обозначенного авторским пониманием, и кривого, которое, в свою очередь, представляет собой «пляску», смену поведенческих ситуаций, каждый раз зафиксированную «другим» сознанием. Все обманывают, все понимают, что обманывают, но все считают, что это правильно. Внешний обман создает интригу, внутренний самообман открывает идейное содержание пьес.

В «зеркальную» игру вступают пространство, герои и автор. Как минимум три «зеркальных» отражения фиксируют друг друга, создавая своеобразный «магический кристалл». Архетип зеркала-отражения приобретает ряд дополнительных значений, а именно, смысл комедийного приема, смысл открытия истины, смысл игры отражений, смысл размыкания пространства (что впоследствии стало общим местом поэтики – ср., например, «Алису в стране чудес»). Комедийное начало, гоголевский карнавальная смех фиксирует, в сущности, авторскую позицию. Через осмеяние должно произойти очищение («ревизор – это наша совесть»).

Пространственный мир «Ревизора» захватывает и «зеркало» читателя, зрителя, продолжая игру отражений. Своих персонажей автор ставит перед зеркалом: он выводит их на сцену. Это зеркало зрительское. Внутри действия персонажи также оказываются перед зеркалом: автор создает такие ситуации, через которые становятся видны их пороки. Таким образом, создается некое множественно отраженное пространство – зазеркалье. В этом пространстве нет истинного человека, а есть только подобие человека, идея человека. Гоголевские персонажи полностью утратили связь с истинным миром духовного содержания. Они живут в собственном замкнутом мире и боятся даже подумать, что где-то есть мир, устроенный не так, как их (хотя ощущение существования этого мира в пьесах присутствует). Чиновники безумно боятся ревизора, так как этот человек должен быть из другого мира, мира нормального. Также и картежники в «Игроках» боятся быть пойманными и наказанными. Чувство страха – еще одна важнейшая составляющая гоголевской комедии. Из чувства страха гоголевские персонажи и попадают в комедийные ситуации: чиновники со страху

принимают за ревизора Хлестакова, со страху и Хлестаков начинает им подыгрывать (см. об этом уже названную статью Белинского). Так и движется сюжет: внутренний страх несоответствия нормам реального мира заставляет обманывать и изворачиваться. И так, на несоответствии истинного и ложного, того, что должно быть и быть не должно, рождается особый гоголевский мир.

Принцип «зеркального» строения художественного мира у Гоголя получил серьезное осмысление в работах многих исследователей (А. Белый, В. Набоков, К. Мочульский, Ю. Манн). Мы делаем попытку системного изучения этого принципа в его конкретном проявлении в поэтике драматургии Гоголя.

*Литература*

Манн Ю.В. Постигая Гоголя. М., 2005.

Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996.

### **Экфрасис и пластификация в украинских повестях Н.В. Гоголя и романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»**

Скидина Анастасия Анатольевна

*Студентка Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия*

Творчество Гоголя сыграло важнейшую роль в формировании художественного мира Булгакова. Гоголевская традиция проявляется в его произведениях многообразно, в том числе и в значимости для Булгакова мастерски используемых Гоголем приемов экфрасиса и пластификации.

Сопоставительный анализ романа «Мастер и Маргарита» и украинских повестей Гоголя позволяет увидеть как сходство, так и различие в использовании данных приемов.

Прием экфрасиса более свойственен Гоголю. Один из ярких примеров обращения писателя к нему – описание живописного полотна (картины), изображающего Богоматерь с младенцем в повести «Ночь перед Рождеством»:

«...он невольно подошел к висевшей на стене картине. Это была пречистая дева с младенцем на руках. «Что за картина! что за чудная живопись! – рассуждал он, – вот, кажется, говорит! Кажется живая! А дитя святое! И ручки прижало! И усмехается, бедное! а краски! Боже ты мой, какие краски! Тут вохры, я думаю, и на копейку не пошло, все ярь, да бакан; а голубая так и горит! Важная работа! должно быть грунт наведен был блейвасом» [Гоголь: 124].

Булгаков также прибегает к экфрасису, но реже, чем Гоголь. Этот прием используется, например, для описания дома Пашкова:

«На закате солнца высоко над городом на каменной террасе одного из самых красивых зданий в Москве, здания, построенного около полутора столетий назад, находились двое: Воланд и Азazelло. Они не были видны снизу, с улицы, так как их закрывала от ненужных взоров балюстрада с гипсовыми вазами и гипсовыми цветами. Но им город был виден почти до самых краев» [Булгаков: 405].

Однако чаще Булгаков использует пластифицированные образы. Следует отметить, что при использовании подобных образов между учителем и учеником обнаруживается как сходство, так и различие. Это становится очевидным при сопоставлении доминирующих групп пластифицированных образов в украинских повестях Гоголя и романе Булгакова «Мастер и Маргарита».

Сходство состоит в следующем: оба писателя прибегают к пластифицированным образам первой и третьей групп.

*Первая группа – «природа, изображенная как предмет искусства»:*

*1. Изображение природы как архитектуры.*

У Гоголя:

«Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное и голубой незримый океан,

сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих! На небе ни облака. В поле ни речи...» [Гоголь: 24].

У Булгакова:

«Грозу унесло без следа, и, аркой перекинувшись через всю Москву, стояла в небе разноцветная радуга, пила воду из Москвы-реки» [Булгаков: 730].

2. *Изображение природы как живописного произведения – картины.*

У Гоголя:

«Все как будто умерло; вверху только, в небесной глубине, дрожит жаворонок, и серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю, да изредка крик чайки или звонкий голос перепела отдается в степи. <...> Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пестрыми огородами, осеняемыми статными подсвечниками. Серые стога сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и кочуют по его неизмеримости. Нагнувшиеся от тяжести плодов широкие ветви черешен, слив, яблонь, груш; небо, его чистое зеркало – река в зеленых, гордо поднятых рамах...» [Гоголь: 24].

У Булгакова:

«Туман висел и цеплялся за кусты внизу вертикального обрыва, а противоположный берег был плоский, низменный. На нем, под одинокой группой каких-то раскидистых деревьев, метался огонечек от костра и виднелись какие-то движущиеся фигурки» [Булгаков: 534].

*Третья группа - «персонаж, описанный как предмет пластических искусств».*

1. *Изображение персонажа как картины.*

У Гоголя:

«И вдруг настала тишина в церкви; послышалось вдали волчье завыванье, и скоро раздались тяжелые шаги, звучащие по церкви; взглянув искоса, увидел он, что ведут какого-то приземистого, дюжего, косолапого человека. Весь он был в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно останавливаясь. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное...» [Гоголь: 338].

У Булгакова:

«Этот человек был одет в старенький и разорванный голубой хитон. Голова его была прикрыта белой повязкой с ремешком вокруг лба, а руки связаны за спиной. Под левым глазом у человека был большой синяк, в углу рта – ссадина с запекшейся кровью» [Булгаков: 396].

2. *Изображение персонажа как скульптуры:*

У Булгакова:

«И когда этот момент наступил, прокуратор выбросил вверх правую руку, и последний шум сдуло с толпы <...> Пилат задрал голову и уткнул его прямо в солнце. Под веками у него вспыхнул зеленый огонь, от него загорелся мозг, и над толпой полетели хриплые армейские слова...» [Булгаков: 415].

Это описание рисует нам древнегреческую статую, изображающую обращение оратора к народу.

Различие состоит, прежде всего, в том, что Булгаков не использует пластифицированных образов второй группы («фрагмент жизни, показанный как пластический образ»), которые нередко присутствуют в текстах Гоголя. Следует отметить также, что в украинских повестях преобладают пластифицированные образы живописи, в то время как в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» – пластифицированные образы архитектуры.

*Литература*

Булгаков М. Мастер и Маргарита. Театральный роман. Волгоград, 1989.



Гоголь Н.В. Избр. соч.: В 2 т. Т. 1 / Вступ. статья П. Николаева; примеч. Н. Степанова, А. Бушмина, Г. Фридлендера. М., 1984.

### **Отражение исторических реалий в жанре посмертного чуда на примере Жития преп. Сергия Радонежского и Жития преп. Зосимы и Савватия Соловецких**

Стародумов Игорь Васильевич

*Кандидат филологических наук, старший преподаватель Курганского института железнодорожного транспорта, Курган, Россия*

В русских житийных текстах посмертные чудеса святых заняли особое место: по объему они нередко в несколько раз превосходили биографическую часть.

Остановимся на содержательном анализе чудес преп. Сергия Радонежского, в которых получили наиболее яркое отражение конкретные исторические события. К ним относятся рассказы об избавлении от вражеского плена, записанные в 40-е годы XV и XVII веков, повествующие соответственно о набегах татар и поляков на русские земли.

Своеобразие данных чудес заключается в том, что историзм содержания сочетается в них с положенными в основу их структуры традиционными агиографическими мотивами, к которым относятся такие характерные для житийных чудес мотивы, как, например, явление святого. При этом чудеса характеризуются летописным стилем изложения (наличие точных дат, имен исторических лиц, географических названий места действия, четкое указание последовательности событий).

К «историческим чудесам» преп. Сергия мы относим «Чудо об избавлении от вражьего плена», которое произошло во время набега «безбожных» татар во главе с ханом Махметом в 1442 году, а также «Чудо о помощи чудотворца Сергия Льву Афанасьевичу Плещееву», когда был осуществлен великий поход на неверных калмыцких татар. В последнем чуде указана точная дата – 2 июля 7151/1643 года. Если сопоставить данный рассказ с фактами истории, то увидим, что именно в 1615 году были созданы первые пушки с винтовой нарезкой ствола, которые отличались своей большой массой. Как раз такие пушки и описаны в чуде [Клосс: 528].

Реалии общественно-религиозной жизни эпохи нашли свое отражение в имеющем несомненную ценность в качестве исторического источника «Чуде в Латинских странах» [Стародумов: 18–28]. Этот рассказ своеобразно отразил сведения о Флорентийском соборе (1439 г.). Он отличается от всех других чудес преп. Сергия Радонежского развитым сюжетом и спецификой композиции. С содержательной точки зрения он представляет собой картину общественно-религиозной жизни, ярко отразившую неурядицы в церковной среде.

«Чудо в Латинских странах» отражает идею «Москва – третий Рим». Здесь эта политическая теория подтверждается утверждением истинного превосходства православной веры над всей католической «ересью» и прославлением величия Московского государства как единого центра всего русского Православия.

Вышесказанные наблюдения позволяют говорить о том, что рассказы о посмертных чудесах преп. Сергия Радонежского заключают в себе интересный и разнообразный фактический материал исторического характера.

Таким образом, в Житии преп. Сергия Радонежского, уже в ранних его редакциях XV века, начиная с Третьей Пахомиевской, впервые в русской агиографии была широко представлена специфическая жанрово-литературная форма посмертных чудес святого подвижника. Весьма значительное количество повествований о чудесах преп. Сергия свидетельствует о его авторитете на протяжении всего периода активного бытования посвященного ему Жития в рукописях (XV – XVII века).

Житие преп. Зосимы и Савватия Соловецких содержит рассказы, записанные в 40-е годы XVI века, отражающие исторические события и повествующие о последних

набегах татар на русские земли: «Чудо об избавлении от татарского плена на Сухоне» во время набега казанских татар в 1537 году и «Чудо об избавлении от татарского плена двух братьев за Доном», когда крымские татары напали на Рязань [Минеева]. Укладываясь в рамки агиографических требований, составители этих текстов особое внимание уделяют описанию исторических реалий, в результате чего последние перестают играть роль фона повествования, а составляют важную с точки зрения композиции и сюжета часть рассказов. Описание исторических событий дается здесь в тесном взаимодействии с сюжетным повествованием о судьбе героев рассказа, а сама историческая обстановка представлена в экспозиции чуда.

В основу композиционной структуры исторических чудес преп. Зосимы и Савватия положены агиографические мотивы явления святых и избавления от вражеского плена.

На основании произведенного нами сопоставительного анализа текстов чудес разных святых можно отметить определенную закономерность, заключающуюся в том, что в Житии преп. Сергия Радонежского исторических чудес больше, чем в Житии преп. Зосимы и Савватия Соловецких; это объяснимо тем, что преп. Сергей являлся одной из ключевых фигур политической и религиозной жизни своего времени.

Остановимся теперь на существенных различиях исторических чудес преп. Сергия Радонежского и преп. Зосимы и Савватия Соловецких. Рассказы о чудесах преп. Сергия отличаются большим богатством фактических деталей и развитой образной системой; в них значительное место отводится раскрытию образа самого святого как значительной исторической фигуры в жизни Руси. В то же время чудеса Соловецких святых более разработаны в сюжетном и композиционном отношении, отражают большее разнообразие комбинаций простых сюжетных мотивов.

В целом данные чудеса интересны подробным описанием исторической обстановки. Святые в них не только помогают православным людям, попавшим в беду, но и выступают как великие хранители истинной православной веры и святой Русской земли. Произведенный анализ позволяет утверждать, что рассмотренные рассказы о посмертных чудесах имеют значительную ценность в качестве исторического источника.

#### *Литература*

- Клосс Б.М.* Житие Сергия Радонежского // *Клосс Б.М.* Избранные труды. Т. 1. М, 1998.  
*Минеева С.В.* Рукописная традиция Жития преп. Зосимы и Савватия Соловецких, XVI – XVIII века. Т. 2. М, 2001.  
*Стародумов И.В.* «Чудо в Латинских странах» в составе посмертных чудес преп. Сергия Радонежского: к вопросу о композиционной специфике // Святоотеческие традиции в русской литературе. Сборник научных трудов. Вып. V. Омск, 2009. С. 18–28.

### **Басни Эзопа в переложении Льва Николаевича Толстого**

Федотова Полина Андреевна

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

Л.Н. Толстой переводил басни Эзопа для «Азбуки», которую он начал составлять в 1859 году, основав народную школу в Ясной Поляне. Писатель выбирает басню в качестве нравственного урока. Ведь «<...> басня есть более элементарный, более простой, более общераспространённый, как говорят, популярный способ познания, чем научный» [Потебня: 80]. Толстой не просто перевёл басни Эзопа, а изложил в форме, более пригодной для изучения в школе. До него басни древних авторов в прозе переводили Г.Э. Лессинг, Л. Хольберг и т.д., поэтому Толстой искал новый, отличный от них стиль для переложения басен. Как пишет Бабаев: «Он

[Толстой] изучал греческий язык, чтобы прочесть <...> басни в древнейших записях» [Бабаев: 26]. Всего писатель переложил около 110 басен Эзопа.

В большинстве случаев Толстой, перелагая басни Эзопа, сокращает их, делая более лёгкими для восприятия. Так он изменил, например, басню «Хозяйка и служанки». Басня Эзопа такова: «У одной рачительной вдовы были служанки, и она каждую ночь, едва запоёт петух, будила их на работу. Измученные работой без передышки, решили служанки задушить домашнего петуха; в нём вся беда, думали они, потому что это он будит по ночам хозяйку. Но когда они это сделали, пришлось им ещё хуже: хозяйка теперь не знала ночного времени и будила их не с петухами, а ещё того раньше. Так для многих людей собственные хитрости становятся причиной несчастья». Толстой же сокращает свою басню «Работницы и петух» до минимума: «Хозяйка по ночам будила работниц и, как запоют петухи, сажала за дело. Работницам тяжело показалось, и они вздумали убить петуха, чтобы не будил хозяйки. Убили, им стало хуже: хозяйка боялась проспать и ещё раньше стала поднимать работниц». Укорачивая предложения, Толстой делает басню более лаконичной, следовательно, данная ситуация воспринимается и запоминается быстрее. Перелагая басни, Толстой часто опускает эпитеты, сложные речевые обороты, оставляя предельно краткое описание ситуации и диалоги (монологи) персонажей.

В некоторые басни Толстой включает диалоги персонажей, помогающие лучше понять намерения героев произведения. Басня Эзопа «Старик и смерть» – описание встречи уставшего старика и Смерти. «Старик нарубил однажды дров и потащил их на себе; дорога была дальняя, устал он идти, сбросил ношу и стал молить о кончине. Явилась Смерть и спросила, зачем он её звал. «Чтобы ты подняла мне эту ношу», – ответил старик. Басня показывает, что всякий человек любит жизнь, как бы он ни был несчастен». Основной же объём переложения Толстого занимает ироничный диалог между героями. «Старик раз нарубил дров и понёс. Нести было далеко; он измучился, сложил вязанку и говорит: «Эх, хоть бы смерть пришла!» Смерть пришла и говорит: «Вот я, чего тебе надо?» Старик испугался и говорит: «Мне вязанку поднять». Краткое описание ситуации у Эзопа сменяется таким же кратким, но более красочным диалогом у Толстого, который представляет басню как частный случай, произошедший со вроде бы знакомым нам человеком. Герой Толстого при встрече со Смертью испытывает чувства, вполне понятные обычному человеку («старик испугался»), поэтому он становится ближе читателю. Ещё один пример перехода от общего примера (Эзоп) к частному случаю (Толстой) – басня «Обезьяньи дети»/«Обезьяна». Легенда в повествовании древнего автора становится конкретным примером наказания за жестокосердие у Толстого.

Также, перелагая басни, писатель вводит вместо животных, известных грекам, героев и фольклорных персонажей, знакомых русскому читателю. Например, вместо дровосека и Гермеса, потерявшего свой топор, Толстой описывает встречу мужика (более понятная номинация) и водяного (вместо Гермеса). Часто, меняя название басни, писатель вкладывает в произведение другой смысл, позволяя читателю выявить более глубокую мораль из описанного случая. Басню «Крестьянин и его сыновья» о крестьянине, поучающем ссорящихся сыновей, Толстой озаглавливает как «Отец и сыновья», выводя на первый план семейную тему, отношения между отцом и детьми. То же самое – с басней «Путники и медведица». У Эзопа это – нападение зверя на путников, их реакция. Толстой в басне «Два товарища» выбранным названием сразу вводит тему дружбы, поддержки со стороны друга. Он подчёркивает, что встреча со зверем – всего лишь повод, чтобы испытать дружбу двух товарищей.

Главное изменение, которое Толстой вводит в переложения – отсутствие последней части басни, морали. По Выготскому, «<...> у всех утвердилась такая мысль, что мораль есть неотъемлемая и самая важная сторона басни» [Выготский: 130]. Баснописцы в основном помещали назидание в конце повествования, хотя, например,

Бабрий сначала рассказывал мораль, а потом уже и сам случай. Толстой же намеренно отказывается от назидания, давая читателю право самому делать выводы из рассказанного. В качестве объекта для переложения он выбирает Эзопа, автора долитературных басен. Как пишет Гаспаров, «долитературная басня – это записи сюжетов, сделанные сколь возможно более просто и непритязательно, без всякой заботы о стиле, без всякого старания установить и сохранить твёрдость и постоянность басенного текста». Кроме того, «все басенные сюжеты приписываются легендарному мудрецу Эзопу» [Гаспаров: 3]. Именно это и привлекало Толстого: для него были важны не стиль или красота языка баснописца, а богатство сюжетов и краткость рассказов, служивших уроком для его учеников.

Таким образом, перелагая и одновременно максимально упрощая тексты Эзопа, Толстой стремился с помощью басен преподавать уроки жизни своим ученикам.

*Литература*

*Потебня А.А.* Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894.

*Бабаев Э.Г.* Добрый урок // Бабаев Э.Г. Очерки эстетики и творчества Л.Н. Толстого. М., 1981.

*Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1997.

*Гаспаров М.Л.* Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М., 1971.

**Два пути монашеского подвига на Руси: их истоки  
и отражение в Киево-Печерском патерике**

Хоронов Серафим Владимирович

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

Почти с самого начала русского монашества и отшельнической жизни, если таковым началом считать основание Антонием Киево-Печерского монастыря, начинают складываться два направления, две идеологических струи, имеющих разные истоки.

Первая берёт начало в египетских и сирийских пустынях, в суровой аскетической жизни христианского Востока, в строгих афонских монастырях. Через Антония, который роет пещеру и живёт в уединении, в самосозерцании, эта традиция приходит на Русь. Главное в этом направлении – обращённость в себя, а не в мир, забота о своей душе, а не о душе ближнего, строгий пост, аскеза, самоистязание, ношение вериг, уединение, презрение к пище и сну. Другими словами, попытка уничтожения всего внешнего, телесного во имя познания Бога, обретения душевного покоя и блаженства, ради познания скрытого и сокровенного. Насколько такой тип монашества несимпатичен внешне, насколько он отпугивает крайностями самобичеваний, уединённости, отказа от дневного света и тепла в обмен на пещерный мрак и холод, настолько же сияет он внутренним героизмом и силой веры, стойкости, самоотречения, приближенности к Богу. Насколько зыбки связи таких отшельников с внешним миром, настолько же прочны их узы с миром духовным, к которому они неустанно приближаются. Они словно боятся потратить время напрасно и не успеть подготовиться к жизни небесной.

Вторая струя проистекает из Палестины и воплощена в другом отце Киево-Печерской обители – Феодосии, который ещё в детстве пытался в Палестину бежать, словно предчувствуя свою учительную, внешнюю, открытую людям, а не только собственной душе, миссию. Уже потом, став сначала иноком, а затем и игуменом, он постепенно переносит монашеские кельи из пещерного мрака на свет, готовит строительство Успенского собора, поучает князей, предостерегая их от греховных и опасных поступков, пытаясь восстановить справедливость, без отдыха трудится, не гнушаясь даже в игуменские годы самой тяжёлой и чёрной работы, отправляет послов в

Византию за студийским общежительным уставом, весьма скептически относится к затворничеству, так любимому Антонием, предпочитая неустанный труд и помощь ближнему.

В тексте Киево-Печерского патерика находят отражения оба пути монашеского подвига.

Один из самых ярких примеров антониевского начала в патерике – житие блаженного Марка Печерника. Характерно уже то, что эпизод с Феофилом и его младшим братом, напрямую перекликается с одним из сюжетов Синайского патерика, который был среди прочих источником антониевской идеологии. (Кажется, что работы, освещающие текстуальные и сюжетные параллели Киево-Печерского патерика с древними «отечниками» (из самых известных и успевших стать классическими – [Абрамович]; [Адрианова-Перетц]) ещё не указывали на сходство сюжета о Феофиле и его младшем брате со сказанием Синайского патерика о двух братьях, давших клятву никогда не расставаться. См., например, [Блаженный Иоанн Мосх: 108–110].)

Только если в Синайском патерике драматизм и мрачное величие реализуются в самой сюжетной коллизии, то в древнерусском тексте акцент переставлен на фигуру Марка Печерника.

В житиях пещерно-замкнутых отшельников, ориентированных на египетско-сирийский тип монашества, обильно цитируется и освещается особым авторитетом Ветхий Завет с его неумолимо суровыми сюжетами. Демонология и искушения таких фрагментов особенно жестоки, на первый взгляд непреодолимы. Герои немногословны и замкнуты в себе. Отмеченная уже дважды ориентация внутрь, а не в мир, обуславливает и обилие внешних деталей и описаний при почти полном отсутствии даже самых скромных средневековых психологических мотивировок. Речи героев антониевского типа лапидарны, чётки, поучительны, суровы, подчас резки и даже грубы по отношению к тем, кто пытается нарушить их сумрачное духовное уединение.

Один из самых близких феодосиевскому идеалу образов – иконописец Алимпий. Большой талант Алимпия в иконописи проявляется сразу, но, как водится, он совсем не использует его в корыстных целях, а, наоборот, «ничтоже взямая, писаше иконы». [Древнерусские патерики: 68] Третью часть своего дохода Алимпий непременно раздаёт на милостыню и, конечно же, неустанно трудится. «Се творяше по вся лѣта, не дадый себѣ покоа по вся дъни: нощи же на пѣние и на молитву упражняся, дъни же приспѣвшу, на дѣло себе отлучаше, – праздна николи же себе видя» [Там же]. Свой неустанный труд, вдохновлённый примером Феодосия, Алимпий обосновывает очередной новозаветной цитатой: «Мнѣ же и сущим со мною руцѣ мои послужиста, и ни у кого же туне хлѣба ядох» [Там же]. Чудеса Алимпия, разумеется, «человечны», полезны ближним.

Тексты, повествующие о феодосиевских послушниках, прибегают к совершенно иным образным средствам (более светлым даже по буквальному оттенку; если у Марка Печерника – тёмные склепы, то у Алимпия – светлые, золотистые оттенки икон; к сожалению, подобные отличия очень плохо поддаются строгой научной формализации, однако совершенно очевидно присутствуют в текстах, поэтому обозначать их приходится описательно, несколько размыто и неточно в силу специфики самого материала), намного более открытым пространствам (большие храмы или вообще поля и берега реки), пространности и мягкому учительству речей персонажей, новозаветным цитатам и аллюзиям.

#### *Литература*

*Абрамович Д.И.* Исследование о Киево-Печерском патерике как историко-литературном памятнике. СПб., 1902.

Адрианова-Перетц В.П. Задачи изучения «агиографического стиля» Древней Руси // ТОДРЛ. Т. XX. Актуальные задачи изучения русской литературы XI–XVII веков. М.; Л., 1964. С. 41–71.

Блаженный Иоанн Мосх. Синайский патерик, или Луг духовный. М., 2008.  
Древнерусские патерики. М., 1999.

**Мотив молитвы в поэме «Дневник любви и молитвы» А.А. Григорьева**

Шевцова Ирина Андреевна

*Студентка Волгоградского государственного педагогического университета,  
Волгоград, Россия*

В данной работе рассматривается поэма А.А. Григорьева «Дневник любви и молитвы» в контексте эстетики романтизма и религиозно-философского мировоззрения автора.

Проблема безверия в поэме Григорьева получает свое разрешение благодаря любовной теме. В композиции первой части он широко использует мотив воспоминания, развивающийся в форме восходящей градации.

Экспозиция открывается подробным описанием убранства православного храма. Это повествование подготавливает дальнейшее выражение и детского религиозного опыта, и настоящего состояния духовной жизни лирического «я»:

И вспомнил я, как часто в храме том,

Лет за восемь молился я с отцом [Григорьев: 79].

Эта ретроспекция отсылает нас к отроческим годам, а упоминание о делании молитвы свидетельствует о его глубокой религиозности.

Тогда и я все ясно понимал

И символ веры набожно читал... [Там же].

Далее раскрываются глубокие переживания безверия лирического «я» в настоящем. Когда народ «набожно крестясь, на место становился», он «...над верою толпы / в душе как демон злобно хохотал» [Там же: 80]. Враждебная насмешка над поклонением Богу выступает антитезой христианскому смирению. Демонический мотив сменяется искренним раскаяньем, размышлением о бессмысленности существования. Не случайно Григорьев несколько раз использует эпитет «ленивая душа»: «Ленивою душой ни мысль единая, ни чувства не владели» [Там же]. Русский богослов Феофан Затворник писал о молитве: «Не забывайте главного – того, чтоб умом сочетаться с сердцем и неисходно быть там пред лицом Господа» [Феофан Затворник: 16]. Эта мысль епископа о творении молитвы помогает понять духовно-нравственное рассредоточение чувств героя: пребывая в храме, он погружается в воспоминание о младенческих годах, сокровенных для него, об «образе на стене» как о «благословеньи» своей матери. Упоминание молитвы «Отче наш», такие детали интерьера, как: «образ на стене» и «над постелью матери портрет» подготавливают переход к самому трепетному и болезненному воспоминанию о первой любви. Художественные детали, лежащие в основе словесного портрета возлюбленной создают любовно-эротический образ:

И снова видел я – и мраморные плечи,

И ножку легкую, и девственную грудь [Григорьев: 81].

Мотивы светлой грусти, беззаветной любви и уныния, использование шестистопного ямба в первой части поэмы – все это свидетельствует о традициях элегической поэзии.

Интересно влияние обстоятельств на судьбу персонажа и их связь с высшими силами, которые не позволили ему покинуть храм: «теснотою удержан был / до дверей толкаться не желал. / Случайно (а может быть по воле Неба тайной) / Мой взгляд упал налево...» [Там же]. У Григорьева прослеживается христианская мысль о двоemiрии. Бытие видимое, в котором разворачивается лирическая ситуация, пронизано бытием

невидимым, божественным, участвующим в земной жизни. Возникает ощущение мистичности происходящего.

Изображение женщины, стоящей в стороне от других молящихся, овеяно ореолом святости. Портретирование поэтического образа связано у Григорьева уже не с любовно-эротическими деталями. Не случайно он называет даму «Божьим Ангелом». Для характеристики образа большую роль играет мотив озарения и пробуждения, преобразования всего вокруг: внутренний мир лирического героя становится просветленным, меняется и его отношение к христианской вере.

Ко второй части поэмы в качестве эпитафии поэт использует строки из молитвы святого Иоанна Златоуста. Сравним молитву с текстом поэмы:

А.А. Григорьев	Иоанн Златоустый
И верил, что Сын Живого Бога,	Верую, Господи, и исповедую, яко Ты еси
Пришедший в мир погибших взыскать,	воистину Христос, Сын Бога Живаго,
Недаром счастья мне послал с небес так	пришел в мир грешныя спасти, от них же
много,	первый есмь аз.
Недаром дал любви и веры благодать	
[Там же: 83].	[Православный молитвослов: 212]

Цитирование Златоуста предвосхищает положительную развязку, молитва читается перед Евхаристией, одним из главных таинств православной церкви.

Во второй части нет принципиального следования одному стихотворному размеру. В основном строфы написаны ямбом, характерным для элегии. В молитвенном монологе (II строфа; IV и VII) – пятистопный ямб чередуется с четырехстопным, но III строфа – написана четырехстопным анапестом. Лирический монолог, написан в жанре литературной молитвы. По мнению исследователей Граудиной Л.К. и Кочетковой Г.И., «стихотворная молитва... нередко сохраняла связь с церковной молитвой» [Граудина, Кочеткова 2010: 31]. Сравним строки поэмы с текстом Иоанна Кронштадского:

А.А. Григорьев	Иоанн Кронштадский
Отец Любви! Перед тобой	Господи! Имя Тебе – Любовь: не
Теперь склоняюсь я в смиренье	отвергни меня, заблуждающегося
	человека.
Путем страданья к просветленью	
Идти Божественный велел	Имя Тебе – Свет: просвети душу мою...
И я, страдая и тоскуя,	
Тоской стремлюсь куда-нибудь /	Имя Тебе – Мир: умири мятущуюся душу
Цель жизни, может быть, найду я	мою.
[Григорьев: 84].	[Православный молитвослов: 363]

Кульминацией поэмы становится именно это художественное переложение. Открытое молитвенное обращение к Богу свидетельствует об обретении героем полноты веры. Лирический герой говорит о незнакомой даме, благодаря которой он обрел чувство Бога, как об иностранке: «Не вспомнишь ты страну, тебе чужую» [Григорьев: 85], называет ее дивным виденьем. Образ женщины уподобляется ангелу, посланному небесами, чтобы спасти душу грешника, забывшего Господа.

Главная тема лирической поэмы – духовное преобразование человеческой души, Григорьев затрагивает проблему поиска религиозного диалога между человеком и Богом в контексте христианского романтического мировидения.

#### Литература

- Граудина Л.К., Кочеткова Г.И. Русское слово в лирике XIX века. 1840–1900. М., 2010.  
Григорьев А.А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1.  
Православный молитвослов. М., 2009.

Феофан Затворник. Поучения о молитве. М., 2008.

### Лейтмотивы в романе И.А. Гончарова «Обрыв»

Шевченко Светлана Андреевна

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

Б.В. Томашевский разграничил два вида мотивов: «связанные» (т.е. сюжетные) и «свободные», преимущественно описательные и психологические [Томашевский: 183]. Сюжетные мотивы меняют ситуацию и продвигают действие, при пересказе их нельзя опустить. Дальнейшее изучение двух видов мотивов показало, что «с точки зрения критерия повторяемости они противоположны» [Силантьев: 167]. Понятие сюжетного мотива применяется в основном при изучении литературного процесса: фиксируется мотив, объединяющий ряд произведений – например, мотив «договора человека с дьяволом». В отличие от сюжетных, свободные мотивы обязательно повторяются в тексте произведения, это именно лейтмотивы. В целом они изучены гораздо меньше, чем сюжетные.

Роман Гончарова «Обрыв» (1869) очень богат лейтмотивами, темп повествования здесь медленный, сюжет постоянно тормозится описаниями. К ним, помимо традиционных видов описания (пейзаж, портрет, интерьер), нужно отнести и повторяющиеся действия героев – например, прием гостей в доме бабушки, прогулки Райского, регулярные измены Марины Савелию. Это подробные описания, и детали повторяются. Какова же функция описательных лейтмотивов в романе и можно ли выделить их виды?

Современные Гончарову критики (В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов) подчеркивали внешнюю бесстрастность, объективность изображения в его романах. По-видимому, наиболее точно определил своеобразие таланта писателя А.В. Дружинин, сравнивший его с фламандскими художниками, находившими «поэзию положительную в прозе обыденной жизни» [Дружинин: 129]. Иначе говоря, отобранные детали передают симпатии и антипатии автора, т.е. косвенные способы авторской оценки преобладают над прямыми. Гончаров ищет прекрасное в простой жизни, он любит все исконно русское, коренное, устоявшееся. Лейтмотивы в «Обрыве» – важнейшая форма присутствия автора в тексте.

Одну группу лейтмотивов составляют повторяющиеся сравнения, вводящие образы предметов, которых нет в мире произведения: они передают точку зрения автора-повествователя или Райского, близкого к автору по кругозору. Большую роль в создании персонажей играют сравнения с животными. Каждый герой напоминает одно или несколько животных. Бабушку повествователь называет гремучей змеей в начале романа, когда описывает, как слуги издалека слышат грохот ключей, предвещающих её приближение, и срочно скрывают промахи в работе. Есть развернутое сравнение Татьяны Марковны с чутким конем, когда она почувствовала беду, приключившуюся с Верой. А орлицей она становится, когда, преодолев собственный стыд, помогает Вере, рассказав ей все о себе. Веру бабушка, а потом и повествователь называют птицей, то есть подчеркивают ее любовь к свободе, когда она убегает из дома в обрыв. Сравнивается также Райским и повествователем Вера с кошкой, русалкой, змеей; эти же сравнения используются при характеристике Ульяны. Так сближены две героини, из которых Вера на порядок выше и благороднее. Но они обе лукавят и обманывают, по-женски хитрят. Марк Волохов постоянно сравнивается с волком, один раз – с собакой, что передает негативную оценку персонажа. Тушин похож на сильного, доброго, честного медведя. Сравнение людей с животными прослеживается в творчестве Гончарова, начиная с «Обыкновенной истории», где Александр Адуев оценивает знакомых, цитируя басни Крылова, которые очень любил сам писатель.

От образов и деталей, вводимых через сравнения, следует отграничить предметную детализацию, создающую мир произведения. Здесь совокупность деталей,



близких семантически, создает общее, единое впечатление. Используя лексику романа, можно выделить лейтмотивную оппозицию: холод/тепло. Беловодова и Вера воплощают холод, а Марфенька – тепло, в переносном значении слова. Марфенька – это воплощение домашнего тепла и уюта. «Вся она казалась сама какой-то радугой из этих цветов, лучей, тепла и красок весны» [Гончаров: 148]. Марфенька живет в теплом, солнечном доме вместе с бабушкой, а Вера в пыльном, холодном, запустелом. От Беловодовой веет «холодным сиянием» [Гончаров: 245]. Другая оппозиция: день / ночь – также передает контраст между светлой, веселой и открытой Марфенькой и замкнутой, задумчивой Верой. Важна даже самая незначительная деталь – башмачок. У сестер они одинаковые, но у Марфеньки – с красной сафьяновой отделкой, «а у Верочки лиловые. Она любит этот цвет» [Гончаров: 149]. Автор использует традиционную символику цвета: красный день, лиловая ночь. Райский отмечает: «Какая противоположность с сестрой: та луч, тепло, и свет; эта вся – мерцание и тайна, как ночь – полная мглы и искр, прелести и чудес!» [Гончаров: 244]. Эти оппозиции: тепло / холод и день / ночь – взаимно дополняют друг друга.

Можно выделить ряд особенно значимых, повторяющихся образов и деталей, соотнесенных с традиционной символикой. Например, букет из померанцевых цветов, который считается букетом невесты, Райский бросает к ногам Веры наутро после её грехопадения. Он становится символом её проступка. Яблоко – это, с одной стороны, символ греха, с другой – символизирует запретный плод, который пытается сорвать Волохов. Песне соловья, которую слушают Марфенька и Викеньев, противопоставлен выстрел – условный и страшный знак свиданий Веры и Волохова. Самым сложным символом оказывается обрыв, его семантика рождается на пересечении прямого и переносного значения слова, проступка Веры и оборвавшейся истории любви Татьяны Марковны. Заглавие романа сводит эти значения воедино.

*Литература*

*Гончаров И.А.* Обрыв. М., 2007.

*Дружинин А.В.* Прекрасное и вечное. М., 1988.

*Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1999.

*Силантьев И.В.* О некоторых теоретических основаниях словарной работы в сфере сюжетов и мотивов // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 2006. Вып. 1. С. 160–169.